

Henri Focillon

viața formelor



Ediție îngrijită de Editura Minerva

Henri Focillon

viața
formelor
și
elogiul mâinii

Ediția a II-a

Traducere de:
LAURA IRODOIU ASLAN

I. LUMEA FORMELOR

Problemele puse de interpretarea operei de artă se prezintă sub aspectul unor contradicții aproape obsedante. Opera de artă este o tentativă către unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut și, în același timp, aparține unui sistem de relații complexe. Ea rezultă dintr-o activitate independentă, transpunând o reverie superioară și liberă, dar totodată spre ea converg energiile civilizațiilor. În sfârșit (pentru a respecta termenii unei opoziții de suprafață), opera de artă este materie și spirit, formă și conținut. Cei ce se consacră definirii ei o fac în funcție de exigențele proprii lor naturi și de caracterul particular al cercetărilor lor. Cel ce o plăsmuiește, atunci când trece la analiza ei, se situează pe un alt plan decât cel ce o comentează și, chiar dacă se folosește de aceiași termeni, o face în alt sens. Cel ce se bucură de ea la modul profund și care, poate, este cel mai subtil și mai înțelept, o prețuiește în sine: el crede că ajunge până la ea, că o posedă în esență — învăluind-o în rețeaua propriilor sale visuri. Ea se supune trecerii timpului, și aparține eternității. Este particulară, locală, individuală și, în același timp, mărturie universală. Dar își domină diversele accepții și, servind la ilustrarea istoriei, omului și lumii înseși, este cea care

crează omul, lumea și instituie în istorie o ordine care nu poate fi redusă la nimic altceva.

Astfel se acumulează în jurul operei de artă acea vegetație luxuriantă cu care o împodobesc interpreții săi, uneori în asemenea măsură încât ajung să ne-o ascundă pe de-a-ntregul. Și totuși caracteristica sa este de a admite toate aceste virtualități. Poate că ele coexistă în sânul ei, constituind un aspect al existenței sale nemuritoare și, dacă ne este îngăduit să ne exprimăm astfel, eternitatea prezentului său, dovada abundenței sale umane, a nepuizabilului său interes. Dar punând mereu opera de artă în slujba unor țeluri particulare, îi retragem străvechea sa demnitate, privilegiul miracolului. Această minune, totodată în afara timpului și supusă lui, este oare un simplu fenomen al activității culturilor, în cadrul unui capitol de istorie generală, sau un univers care se adaugă universului, având legile sale proprii, materiile sale, dezvoltarea sa, o fizică, o chimie, o biologie, și care dă naștere unei umanități aparte? Pentru a putea continua să o studiem, ar trebui să o izolăm provizoriu. Am avea astfel șansa să învățăm să o vedem, căci ea este în primul rând făcută pentru a fi privită, spațiul este domeniul său, nu spațiul activității comune, cel al strategului sau al turistului, ci spațiul tratat cu ajutorul unei tehnici ce se definește ca materie și ca mișcare. Opera de artă este măsura spațiului, ea este formă, și de acest lucru trebuie să ținem seama în primul rând.

Balzac scrie într-unul din tratatele sale politice: „Totul este formă, viața însăși este o formă“. Nu numai că orice activitate se lasă descoperită și definită în măsura în care capătă formă, în care își înscrie curba în timp și spațiu, dar viața însăși se comportă în primul rând ca o forță creatoare de forme. Viața este formă, iar forma este modul de manifestare al vieții. Raporturile dintre forme în natură nu pot fi pură contingentă, iar ceea ce noi numim viață naturală se definește ca un raport necesar

între formele fără de care ea nici n-ar exista. La fel se petrec lucrurile în artă. Relațiile formale din cadrul unei opere sau dintre opere constituie o ordine, o metaforă a universului.

Prezentând însă forma drept curba unei activități ne expunem la două pericole. În primul rând la acela de a o sărăci, de a o reduce la un contur, la o diagramă. Trebuie să considerăm forma în toată plenitudinea sa și sub toate aspectele, ca pe o construcție a spațiului și a materiei, fie că se manifestă prin echilibrul maseilor, prin variațiile de la lumină la întuneric, prin ton, tușă și pată, fie că e arhitecturată, sculptată, pictată sau gravată. Pe de altă parte, în acest domeniu, trebuie să ne ferim să separăm vreodată ceea ce este curbă de ceea ce este activitate, analizând-o pe aceasta din urmă separat. În timp ce cutremurul există independent de seismograf, iar variațiile barometrice în afara liniilor cursorului, opera de artă nu există decât ca formă. Cu alte cuvinte, opera de artă nu este amprenta sau curba artei ca activitate în sine, ci este însăși arta; ea nu o desemnează ci o zămislește. Intenția operei de artă nu este opera de artă. Cea mai bogată colecție de comentarii și memorii aparținând artiștilor celor mai pătrunși de subiectul lor, celor mai abili în arta de a picta în cuvinte, nu se poate substitui celei mai neînsemnate opere de artă. Pentru a exista, ea trebuie să se separe, să renunțe la gândire, să pătrundă în întinderea spațială, trebuie ca forma să măsoare și să califice spațiul. Principiul său intern rezidă tocmai în această exterioritate. Ea se prezintă ochilor și mâinilor noastre ca un fel de irupere într-o lume ce nu are nimic comun cu ea, în afară de pretextul imaginii și așa-zisele arte de imitare.

Natura la rândul ei creează forme, imprimând obiectelor din care este alcătuită și forțelor care le animă figuri și simetrii, astfel încât nu o dată omul a văzut în ea opera unui Dumnezeu artist, a unui Hermes nevăzut, inventator al unor combinații. Undele cu frecvența cea

mai înaltă și cele mai rapide au o formă proprie. Viața organică desenează spire, orbite, meandre, stele. Iar dacă vreau să o studiez încep cu forma și variațiile ei. Dar din clipa în care aceste figuri intervin în spațiul artei și în materiile sale proprii, ele dobândesc o nouă valoare și dau naștere unor sisteme complet inedite.

Noi acceptăm însă cu greu ideea că aceste sisteme inedite pot să-și păstreze calitatea lor distinctă. Vom fi întotdeauna tentați să acordăm formei un alt sens decât acela de formă în sine și să confundăm noțiunea de formă cu aceea de imagine, care implică reprezentarea unui obiect, și mai ales cu aceea de semn. Semnul semnifică în timp ce forma se semnifică. Iar din momentul în care semnul dobândește o valoare formală superioară, aceasta din urmă acționează puternic asupra valorii semnului ca atare, putând să-l golească de sens sau să-l devieze, să-l dirijeze către o viață nouă. Pentru că forma este înconjurată de un halo. Ea este strictă definiție a spațiului, dar este și sugestie a altor forme. Ea se continuă, se propagă în imaginar, sau mai degrabă noi o considerăm un fel de fisură, prin care putem face să pătrundă într-un regn incert, care nu este cel al întinderii spațiale și nici cel al gândirii, o mulțime de imagini ce vor să se nască. Astfel se explică, poate, toate variațiile ornamentale ale alfabetului și, mai ales, sensul caligrafiei în artele Extremului Orient. Semnul, tratat după anumite reguli, tras cu pensula în linii subțiri și groase, nervoase și domoale, cu înflorituri și abrevieri, constituind tot atâtea maniere, primește o simbolică ce se suprapune semanticii și care de altfel este capabilă să se consolideze și să se fixeze în așa fel încât să se transforme într-o nouă semantică. Jocul acestor permutări, acestor suprapuneri ale formei și ale semnului ne-ar oferi, mai aproape de noi, un alt exemplu, și anume tratarea ornamentală a alfabetului arab

și felul în care arta creștină occidentală a utilizat caracterele cufice.

Înseamnă, așadar, că forma este goală, că ea n-ar fi decât o cifră rătăcind prin spațiu în căutarea unui număr care fugă din calea ei? Nicidecum. Forma are un sens, care ține însă în întregime de ea, o valoare personală și particulară, care nu trebuie confundată cu atributele ce i se impun. Ea are o semnificație și primește un număr de accepțiuni. O masă arhitecturală, un raport de tonuri, o tușă de culoare, o linie gravată există și au în primul rând o valoare în sine, ele au o calitate fizionomică ce poate să prezinte puternice asemănări cu cea a naturii, dar care nu se confundă cu ea. A identifica forma cu semnul, înseamnă să admitem implicit distincția convențională dintre formă și fond, distincție care ne poate deruta dacă uităm că conținutul fundamental al formei este un conținut *formal*. Nu numai că forma nu este învelișul aleatoriu al fondului. Diversele accepțiuni ale acestuia din urmă sunt de fapt incerte și schimbătoare. Pe măsură ce vechile sensuri slăbesc și se obliterează, sensuri noi se adaugă formei. Rețeaua ornamentală în care se înlanțuie zeii și eroii succesivi ai Mesopotamiei își schimbă denumirea păstrând același aspect formal. Mai mult chiar, de îndată ce forma apare, ea este susceptibilă de a fi *citită* în mai multe feluri. Chiar și în ceea ce privește secolele cele mai organice, când arta se supune unor reguli tot atât de riguroase ca acelea ale unei matematici, ale unei muzici și ale unei simbolici, după cum a demonstrat Mâle, ne este îngăduit să ne întrebăm dacă teologul ce dictează programul, artistul ce îl execută și credinciosul căruia i se adresează acceptă forma și o interceptează toți trei la fel. Există o regiune a vieții spirituale unde chiar și formele cele mai bine definite se repercutează diferit. Ceea ce a făcut Barrès din Sibila din Auxerre, transmitând visul său admirabil și gratuit materiei în care o vedem figurată, în umbra timpului și a bisericii, a făcut

și artistul, dar altfel, în ordinea gândirii sale creatoare, altfel preotul care a conceput-o, și atâtea alți visători care au venit după ei, atenți la sugestiile declanșate de formă în sânul noilor generații.

Iconografia poate fi concepută diferit, fie ca o variație a formelor cu același sens, fie ca o variație a sensurilor prin aceeași formă. Cele două metode pun în lumină, în egală măsură, independența celor doi termeni. Uneori forma exercită un fel de atracție asupra diferitelor sensuri sau, mai bine zis, ne apare ca o matrice în care omul toarnă rând pe rând materiile cele mai diferite și care se supun curbei ce le presează, dobândind astfel o semnificație neașteptată. Alteori fixitatea obsedantă a aceluiași sens își însușește unele experiențe formale pe care nu ea le-a provocat. Se întâmplă ca forma să se golească cu totul de sens, ca ea să supraviețuiască multă vreme morții conținutului său și chiar să se reînnoiască cu o bogăție surprinzătoare. Magia simpatică imitând mișcările sinuoase ale șerpilor a creat *l'entrelacs*. Originea profilactică a acestui semn este de netăgăduit. Câte ceva mai subzistă în atributele simbolice ale lui Esculap. Semnul însă devine formă și, în lumea formelor, creează o serie întreagă de figuri fără raport cu originea lor. El se adaptează cu un mare lux de variații decorului monumental al anumitor popoare creștine din Orient, alcătuind aici cifrurile ornamentale cele mai strâns înlanțuite și adaptându-se când unor sinteze ce ascund cu grijă raportul dintre componentele lor, când geniului analitic al Islamului care îl folosește în intenția de a construi și a izola figuri regulate. În Irlanda el apare ca o reverie inconsistentă, ce se vrea reîncepută mereu, a unui univers haotic care cuprinde și ascunde în străfundurile sale rămășițele sau germenii creaturilor. El se înfășoară în jurul vechii iconografii și o devoră, creând o imagine a lumii ce nu are de fapt nimic comun cu

lumea, o artă de a gândi ce nu are nimic comun cu gândirea.

Deci, chiar dacă ne mulțumim să aruncăm doar o privire asupra unor simple scheme lineare, ideea unei puternice activități a formelor este mai mult decât evidentă. Ele tind să se realizeze cu o forță extraordinară. La fel se petrec lucrurile și în domeniul limbajului. Semnul verbal poate, la rândul său, să devină matricea unor accepțiuni diferite, și, ridicat la rangul de formă, să treacă prin întâmplări extraordinare. Nu facem nici un moment abstracție, scriind aceste rânduri, de obiecțiile de altfel întemeiate ale lui Michel Bréal cu privire la teoria lui Arsène Darmesteter, formulată în *Viața cuvintelor*. Această vegetație, aparent și metaforic independentă, exprimă anumite aspecte ale vieții inteligenței, aptitudini pasive și active ale spiritului uman, o miraculoasă ingeniozitate a deformării și uitării. Dar se poate totodată spune că ea își are momentele ei de slăbiciune, proliferările și monștrii săi. Un eveniment neprevăzut poate provoca aceste fenomene, mai bine zis un șoc care pune în mișcare și întrebuintează, cu o forță exterioară și superioară datelor istoriei, cele mai ciudate procedee de distrugere, de deviație și de invenție. Dacă, de la aceste straturi profunde și complexe ale vieții limbajului, trecem la regiunile superioare, unde el dobândește o valoare estetică, vedem verificându-se o dată în plus principiul formulat mai sus, ale cărui efecte le vom constata adesea pe parcursul cercetărilor noastre; semnul semnifică, dar, devenit formă, el aspiră să se semnifice, își creează un nou sens, își caută un conținut, regenerat prin asociații și prin dislocări de matrice verbale. Lupta dintre geniul purist și cel al impropriității, acest ferment inovator, constituie un episod, violent antinomic, al dezvoltării. El poate fi interpretat în două feluri: fie ca un efort către cea mai mare energie semantică, fie ca un aspect dublu

al acestui travaliu intern ce dă naștere unor forme în afara materiei fluctuante a simțurilor.

Formele plastice prezintă particularități nu mai puțin remarcabile. Suntem îndreptățiți să credem că ele constituie o ordine și că această ordine este animată de mișcarea vieții. Ele sunt supuse principiului mereu regenerativ al metamorfozelor și principiului stilurilor care, printr-o progresiune inegală, tinde succesiv să verifice, să fixeze și să anuleze raporturile dintre ele.

Construită în asize, cioplită în marmură, turnată în bronz, fixată sub vernis, gravată în aramă sau lemn, opera de artă nu este decât aparent imobilă. Ea exprimă o dorință de fixitate, este o oprire, dar numai ca un moment în trecut. În realitate ea este rezultatul unei schimbări și pregătește o altă schimbare. În cadrul aceleiași figuri, există de fapt mai multe, ca în acele desene în care marii maeștri urmărind justetea sau frumusețea unei mișcări suprapun mai multe brațe ce pleacă din același umăr. Asemenea crochiuri abundă în pictura lui Rembrandt. Schița animă capodopera. Douăzeci de experiențe, recente sau viitoare, se întrepătrund îndărătul evidenței bine definite a imaginii. Dar această mobilitate a formei, această vocație a diversificării figurilor este și mai convingătoare dacă este observată în cadrul unor limite mai restrânse. Regulile cele mai severe, care par a fi alcătuite cu scopul de a secătui materia formală și de a o reduce la o extremă monotonie, sunt tocmai acelea care scot cel mai bine în evidență nepuizabila sa vitalitate prin bogăția variațiilor și uimitoarea fantezie a metamorfozelor. Ce poate fi mai departe de viață, de flexiunile sale, de suplețea sa, decât combinațiile geometrice ale ornamentului musulman? Ele sunt rezultatul unor calcule matematice, și pot fi reduse la o serie de scheme de o mare ariditate. Dar în limitele acestor cadre severe, un fel de agitație febrilă acționează și multiplică figurile; un straniu geniu al complicațiilor îmbină, răsucesce, descompune și recom-

pune la nesfârșit acest labirint. Însăși imobilitatea lor reflectă metamorfozele, căci, lizibile în mai multe feluri, în funcție de plinuri sau goluri, de axele verticale sau diagonale, fiecare dintre ele ascunde și revelă secretul și realitatea mai multor virtualități. Un fenomen analog are loc în sculptura romanică în care forma abstractă servește drept cadru și suport unei imagini himerice luate din viața animală și viața umană, în care monstrul, subordonat întotdeauna definiției arhitecturale și ornamentale, renaște mereu sub aparențe inedite de parcă ar vrea să ne mistifice și să se mistifice în privința propriei sale captivități. El este un renou contorsionat, vultur cu două capete, sirenă, încrâncenare între doi războinici, care se dedublează încolăcindu-se, devorându-se. Viața frenetică a acestui Proteus, care, fără să-și depășească vreodată limitele și fără să-și trădeze principiul fundamental, se frământă și se cheltuiește pe sine, nu este altceva decât zbuciumul și unduirea unei forme simple.

Ni se va replica poate că forma abstractă și cea fantastică, chiar dacă ascultă de unele necesități fundamentale ce le sunt parcă prizoniere, sunt cel puțin independente față de modelele lor din natură și că nu se întâmplă bunăoară același lucru cu opera de artă care îi respectă imaginea. Dar modelele din natură pot fi considerate, la rândul lor, drept cadru și suport al metamorfozelor. Trupul bărbatului sau al femeii poate rămâne aproape același, dar cifrurile susceptibile de a fi scrise cu trupuri de bărbați și de femei sunt de o varietate inepuizabilă, și această varietate modelează, pune în mișcare, inspiră operele cele mai echilibrate și mai senine. Nu ne vom lua exemplele din paginile *Mangwei* lui Hokusai, care abundă în crochiuri ce reprezintă acrobați, ci din compozițiile lui Rafael. Atunci când Dafne din fabulă este transformată în laur, ea trebuie să treacă dintr-un regn într-altul. O metamorfoză mai subtilă, dar nu mai puțin stranie, respectând trupul unei

frumoase și tinere femei, ne duce de la *Fecioara Casei de Orleans* la *Madonna della Sedia*, acest minunat tondo, a cărui spirală este atât de pură și de perfect realizată. Privind însă compozițiile în care se înlanțuie ample ghirlande de figuri omenesti, ne dăm de fapt cel mai bine seama de geniul variațiilor armonioase ce combină fără încetare figuri în care viața formelor nu are altă finalitate decât pe sine și reînnoirea sa. Matematicienii din *Școala din Atena*, soldații din *Uciderea pruncilor*, pescarii din *Pescuitul miraculos*, Imperia la picioarele lui Apollo, nu sunt altceva decât înlanțuirile succesive ale unei gândiri formale ce are ca element și suport corpul omenesc, pe care îl supune jocului simetriilor, *contrapposto*-urile și alternanțelor. Metamorfoza figurilor nu alterează datele vieții, ea creează doar o viață nouă, nu mai puțin complexă decât aceea a monștrilor mitologiei asiatice și a acelor aparținând artei romanice. Dar în timp ce aceștia din urmă sunt constrânși de servitutea armăturii abstracte, de calcule monotone, ornamentul format din figuri omenesti, identic, intact în armonia sa, descoperă, neîncetat în chiar această armonie, noi necesități. Forma poate la un moment dat să devină formulă și canon, adică oprire bruscă, tip exemplar, dar este mai întâi de toate o viață în mișcare într-o lume ce se transformă. Metamorfozele reîncep. Principiul stilurilor este acela care tinde să le coordoneze și să le stabilizeze.

Termenul de stil are două înțelesuri foarte diferite, chiar opuse putem spune. Stilul este un absolut. Un stil este o variabilă. Cuvântul stil cu articolul hotărât desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care îi permite să se sustragă timpului, un fel de valoare eternă. Stilul, conceput la modul absolut, este exemplu și permanență, este valabil odată pentru totdeauna, reprezentând o culme, definind linia înălțimilor. Prin această noțiune omul își exprimă necesitatea de a se recunoaște în ceea ce are el mai inteligibil, în tot ceea ce posedă

el mai stabil și mai universal, dincolo de fluctuațiile istoriei, dincolo de local și de particular. Un stil, dimpotrivă, înseamnă dezvoltare, el este un ansamblu coerent de forme, legate între ele printr-un fel de afinitate reciprocă, a cărui armonie însă se caută, se face și se desface în modul cel mai divers. Există evenimente, flexiuni și momente de slăbiciune chiar în cadrul stilurilor cel mai bine definite, fapt stabilit încă de multă vreme de studiul monumentelor arhitectonice. Fondatorii arheologiei medievale în Franța, domnul De Caumont în mod special, ne-au adus la cunoștință că arta gotică, de pildă, nu poate fi socotită o simplă colecție de monumente: analizându-i riguros formele, ei au definit-o ca stil, altfel spus ca succesiune și chiar ca înălțuire. O analiză identică ne revelă faptul că toate artele pot fi concepute sub specia stilului, chiar și viața omului, în măsura în care viața individuală și cea istorică sunt forme.

Din ce este alcătuit stilul? Din elementele formale care au o valoare de indice, constituindu-i repertoriul, vocabularul și, câteodată, puternicul instrument. Mai mult decât atât, dar mai puțin evident, el este alcătuit dintr-o serie de raporturi, dintr-un fel de sintaxă. Un stil se afirmă prin raportul dintre dimensiunile sale. Grecii nu-l concepeau altfel atunci când îl defineau în funcție de proporțiile relative ce se stabilesc între părți. Un anume raport face distincția dintre ordinul ionic și cel doric, mai mult chiar decât înlocuirea volutei prin murlă, în capitel. În acest sens este evident faptul că coloana templului Nemeii este un monstru, deoarece, dorică prin elementele sale, ea este de fapt de proporții ionice. Istoria ordinului doric, adică dezvoltarea sa ca stil, este alcătuită numai din variații și căutări privind proporțiile. Există însă alte arte, în care elementele constitutive au o valoare fundamentală, arta gotică de pildă. Se poate spune că ea este conținută în întregime în ogivă care este elementul său

de bază și că toate componentele sale derivă din ea. Dar să nu uităm că există monumente în care ogiva apare fără să determine apariția unui stil, adică a unei serii de raporturi convenționale calculate. Primele ogive apărute în Lombardia nu au dat nici un rezultat în Italia. Stilul ogivei s-a creat în altă parte, acolo unde și-a dezvoltat toate consecințele.

Activitatea unui stil pe cale de a se defini, desăvârșindu-se și evadând din propria sa definiție, este prezentată în general ca o „evoluție“, acest termen fiind luat în accepțiunea sa cea mai generală și mai vagă cu putință. Pe când această noțiune era controlată și nuanțată cu grijă de către științele biologice, arheologia o adoptă ca pe un cadru comod și ca pe un procedeu de clasificare. Am demonstrat cu altă ocazie cât era de primejdioasă prin caracterul său fals armonios, prin parcursul său unilinear, prin folosirea în cazurile ambigue, acolo unde viitorul se luptă cu trecutul, a expedientului „tranzițiilor“, prin incapacitatea sa de a include energia revoluționară a creatorilor. Orice interpretare a mișcărilor stilurilor trebuie să țină cont de două fapte esențiale: mai multe stiluri pot să coexiste chiar în regiuni foarte apropiate sau chiar în cadrul aceleiași regiuni; stilurile nu se dezvoltă în același fel în diversele domenii tehnice în care se manifestă. Aceste rezerve odată formulate, viața unui stil poate fi considerată fie ca o dialectică, fie ca un proces experimental.

Nimic nu e mai ispititor — și nimic, în anumite cazuri, nu este mai îndreptățit — decât să prezentăm formele ca fiind supuse unei logici interne care le organizează. După cum, sub acțiunea arcusului, nisipul răspândit pe o placă vibrantă se pune în mișcare pentru a desena diverse figuri ce se acordează simetric, tot astfel un principiu ascuns, mai puternic și mai riguros decât orice fantezie inventivă, cheamă una către alta forme născute prin sciziparitate, prin deplasare de tonică și prin corespondență.

Tot așa se petrec lucrurile și în regnul straniu al ornamentului și în orice altă artă care împrumută de la ornament și îi supune schema imaginilor. Pentru că esența ornamentului constă în capacitatea lui de a se reduce la formele cele mai pure ale inteligibilității și pentru că raționamentul geometric se aplică fără greș la analiza raportului dintre părți. Sub aceste auspicii și-a condus M. Baltrušaitis remarcabilele sale studii despre dialectica ornamentală a sculpturii romanice. Într-un asemenea domeniu nu este impropriu să asimilăm noțiunea de stil cu aceea de stilistică, adică să „restabilim” un procedeu logic care dăinuie cu o vigoare și o rigoare demonstrate pe deplin, în cadrul stilurilor, fiind bine cunoscut faptul că în ordinea timpurilor și a locurilor drumul parcurs este mai inegal și mai puțin net. Este foarte adevărat însă că stilul ornamental nu se constituie și nu dăinuie ca atare decât în virtutea dezvoltării unei logici interne, a unei dialectici care este valabilă doar în raport cu ea însăși. Variațiile sale nu depind de încrustarea unor aporturi străine, de o selecție fortuită, ci de jocul regulilor sale misterioase. Ea acceptă și reclamă aceste aporturi, dar numai în funcție de necesitățile sale. Ceea ce ele îi oferă este exact ceea ce îi trebuie. Ea este capabilă să și le inventeze. De aici nuanțarea, delimitarea doctrinei influențelor care, interpretate în mare și socotite acțiuni de șoc, dăunează încă anumitor cercetări.

Acest mod de a trata viața stilurilor, adaptat cu succes la acest obiect particular, arta ornamentală, poate fi oare valabil în toate celelalte cazuri? A fost aplicat în arhitectură, în special în cea gotică, apreciată ca o dezvoltare a unei teoreme, nu numai în sensul absolut al speculației, dar și în activitatea sa istorică. Nicăieri, într-adevăr, nu se poate vedea mai bine cum, dintr-o formă dată, decurg, până și în ceea ce privește ultimul detaliu, consecințele fericite ce se exercită asupra structurii, com-

binației maselor, raporturilor dintre plinuri și goluri, tratării luminii, decorului chiar. Nici o curbă nu este aparent și efectiv mai bine conturată, dar am interpreta-o greșit dacă am exclude intervenția unei experiențe în fiecare din punctele sale sensibile. Înțelegând prin experiență un studiu bazat pe achiziții anterioare, întemeiat pe o ipoteză, călăuzit de un raționament și realizat din punct de vedere tehnic. În acest sens, se poate spune că arhitectura gotică este totodată „încercare” și elaborare, căutare empirică și logică internă. Ceea ce dovedește caracterul său experimental este faptul că, în ciuda rigorii procedeelelor, anumite experiențe ale sale au rămas aproape fără consecințe: cu alte cuvinte, s-au înregistrat deșeuri. Nu cunoaștem toate erorile care au întovărășit, din umbră, victoria. S-ar putea găsi fără îndoială exemple în istoria arcului butant, de la apariția lui sub forma unui perete disimulat, străbătut de un pasaj, până la stadiul de arc ce este pe punctul de a deveni o grindă consolidată. De fapt noțiunea de logică în arhitectură se aplică unor funcțiuni diferite, care pot coincide în anumite cazuri, iar în altele nu. Logica perspectivei, nevoia sa de echilibru, de simetrie, nu e neapărat în acord cu logica structurii, care nu este, la rândul ei, același lucru cu logica raționamentului pur. Divergența celor trei logici este remarcabilă în anumite stadii ale vieții stilurilor, în arta flamboiantă de pildă. Dar suntem îndreptățiți să credem că experiențele artei gotice, puternic legate între ele, aruncând în afara drumului lor glorios tentativele hazardate și fără viitor, constituie prin succesiunea și înlănțuirea lor un fel de logică formidabilă care sfârșește prin a se exprima în piatră cu o fermitate clasică.

Dacă părăsim ornamentul și arhitectura și trecem la celelalte arte, la pictură în special, observăm că viața formelor se manifestă aici prin experiențe mai numeroase, fiind supusă unor variații mai frecvente și mai neobișnuite.

Aici proporțiile sunt mai ușor perceptibile, mai delicate, iar materia este cu atât mai favorabilă căutărilor cu cât este mai maniabilă. Căci noțiunea de stil, extinzându-se multilateral și unitar chiar până și la arta de a trăi, este calificată cu ajutorul materiilor și a tehnicilor: mișcarea nu are un caracter uniform și sincron în toate domeniile. Mai mult decât atât, fiecare stil este subordonat, în cadrul istoriei, unei tehnici predominante ce conferă stilului respectiv tonalitatea sa. Acest principiu, care poate fi numit legea primatului tehnic, a fost formulat de către Bréhier cu privire la artele barbare, care sunt dominate de abstracțiunea ornamentală în detrimentul plasticii antropomorfe și al arhitecturii. În stilul romanic și stilul gotic în schimb accentul cade pe arhitectură. Se știe că, spre sfârșitul Evului Mediu, pictura tinde să domine celelalte arte, să le invadeze și chiar să le devieze. Dar în interiorul unui stil omogen și fidel primatului său tehnic, diferitele arte nu sunt supuse unei subordonări constante. Ele caută să se pună de acord cu cea care le domină, și reușesc acest lucru pe parcursul unor experiențe printre care adaptarea formei umane la cifra ornamentală, de pildă, sau variațiile picturii ornamentale sub influența vitraliilor nu sunt dintre cele mai puțin interesante; apoi fiecare dintre ele tinde să se afirme și să se elibereze, până în clipa în care devine dominantă la rândul ei.

Această lege, atât de fecundă în aplicații, nu reprezintă poate decât un aspect al unei legi mai generale. Fiecare stil trece prin mai multe vârste, prin mai multe etape. Nu este vorba aici de identificarea vârstelor omului cu acelea ale stilului, dar viața formelor nu se desfășoară la întâmplare, ea nu este un fundal perfect adaptat istoriei și determinat de necesitățile sale, ele se supun unor reguli care le sunt proprii, pe care le conțin sau care se află, dacă doriți, în regiunile spirituale în care își au sediul și centrul. Este legitim deci să se cerce-

teze felul în care aceste mari ansambluri, structurate pe baza unui raționament riguros și a unor experiențe perfect coordonate, reacționează la aceste schimbări pe care noi le numim viața lor. Etapele pe care ele le parcurg succesiv sunt mai mult sau mai puțin lungi, mai mult sau mai puțin agitate, în funcție de stiluri — etapa experimentală, etapa clasică, etapa rafinamentului, etapa barocă. Aceste distincții nu constituie poate o noutate, dar într-adevăr original, după cum și Deonna a demonstrat cu o rară putere de analiză, referindu-se la anumite perioade, e faptul că, în toate mediile, în toate perioadele istoriei, vârstele sau aceste etape prezintă aceleași caractere formale, astfel încât nu trebuie să fim surprinși atunci când constatăm existența unor strânse corespondențe între perioada arhaică greacă și cea arhaică gotică, între arta greacă din secolul al V-lea și figurile din prima jumătate a secolului al XIII-lea, între arta flamboaiantă, acest baroc al goticului, și arta rococo. Istoria formelor nu poate fi reprezentată grafic printr-o singură linie ascendentă. Un stil ia sfârșit, un altul ia ființă. Omul este constrâns să reia mereu aceleași cercetări, și același om, înțelegând prin aceasta constanța și identitatea spirituală a omului, le reia mereu.

Etapa experimentală este aceea în care stilul caută să se definească. I se spune în general perioada arhaică, conferindu-se acestui termen o accepțiune peiorativă sau favorabilă, după cum se vede într-însul o bolboroseală elementară sau o promisiune certă sau, mai curând, în funcție de momentul în care ne aflăm. Studiind istoria sculpturii de stil romanic din secolul al XI-lea, observăm prin ce fel de experiențe, aparent dezordonate și „rudimentare“, caută forma să folosească în avantajul său variațiile ornamentale, introducând aici chiar figura umană și adaptând-o astfel unor anumite funcțiuni arhitecturale. Omul încă nu se impune ca obiect

de studiu și cu atât mai puțin ca etalon universal. Procedeul plastic respectă forța maselor, densitatea lor de bloc sau de zid. Modeleul rămâne la suprafață, ca o ușoară unduire. Adânciturile fine și superficiale capătă valoarea unei scriituri. Așa procedează toate stilurile în perioada lor arhaică: arta greacă debutează, la rândul ei, prin această unitate masivă, prin această plenitudine și densitate; ea visează la rândul ei la monștrii pe care nu i-a umanizat încă; ea nu este încă obsedată de muzicalitatea proporțiilor umane, ale căror diverse canoane vor ritma perioada lor clasică; ea nu-și caută variațiile decât în domeniul arhitecturii pe care o concepe greoaie la începuturile ei. În perioada arhaismului grec ca și în cea a arhaismului romanic, experiențele se succed cu o rapiditate surprinzătoare. Secolul al VI-lea, ca și secolul al XI-lea sunt de-ajuns pentru a elabora un stil; în prima jumătate a secolului al V-lea și în prima treime a secolului al XII-lea acestea ajung la apogeu. Arhaismul gotic se dezvoltă poate într-un ritm și mai rapid; el își multiplică experiențele în ceea ce privește structura, creează tipuri la care s-ar crede că se fixează, le reface până când pare a-și găsi formula definitivă în catedrala din Chartres. În ceea ce privește sculptura aceleiași perioade, ea ne oferă un exemplu remarcabil al consecvenței acestor legi. Pare inexplicabilă dacă o considerăm ca pe ultimul cuvânt al artei romanice, sau ca pe „tranziția” de la arta romanică la cea gotică. Frontalitatea și imobilitatea înlocuiesc acea artă a mișcării; apariția monotonă a lui Hristos în glorie cu tetramorf ia locul ordonanțelor epice din timpane; felul în care ea imită modelele din Languedoc ne-o înfățișează în regres față de acestea din urmă, care oricum o preced. Ea a uitat cu totul acele reguli stilistice care structurează clasicismul romanic, iar atunci când pare că se inspiră din acestea nu ține de fapt seama de veritabila lor semnificație. Această sculptură din a doua jumătate a se-

colului al XII-lea, contemporană cu barocul romanic, își angajează experiențele în altă direcție, având alte obiective. Ea o ia de la început.

Nu vom căuta să adăugăm o definiție în plus seriei deja lungi a tuturor definițiilor formulate cu privire la clasicism. Considerându-l ca pe o etapă, ca pe un moment al dezvoltării stilurilor, l-am și calificat. Nu este inutil să arătăm că el este punctul culminant al concordanței părților. El înseamnă stabilitate și siguranță, după perioada de neliniște experimentală. El conferă, dacă se poate spune astfel, o consistență aspectelor fluctuante ale căutării (și prin aceasta chiar, într-un anumit sens, el este renunțare). În felul acesta, viața perpetuă a stilurilor se confundă cu stilul ca valoare universală, adică cu o ordine cu valoare eternă și care, dincolo de curba timpului, stabilește ceea ce noi numeam linia înălțimilor. El nu este însă rezultatul vreunui conformism, pentru că ia naștere, dimpotrivă, dintr-o experiență de ultimă oră, păstrând îndrăzneala, vigoarea și spontaneitatea acesteia. Cât am dori să reîmprospătăm acest vechi cuvânt, uzat de faptul de a fi slujit atâta unor justificări false sau chiar absurde! Scurt răstimp al deplinei stăpâniri a formei, clasicismul se prezintă nu ca o lentă și monotonă aplicare a „regulilor”, ci ca o bucurie instantanee ca acel *ἀλμυ* al grecilor: acul balanței abia mai oscilează. Ceea ce mă interesează nu este oscilația, și cu atât mai puțin încremenirea ei absolută, ci, în miracolul acestei imobilități șovăitoare, acea înfiorare ușoară, aproape imperceptibilă care să-mi arate că trăiește.

Astfel etapa clasică se separă radical de cea academică, aceasta din urmă nefiind altceva decât palida sa copie. Astfel analogiile sau identitățile pe care ni le relevă câteodată diferitele etape clasice privind tratarea formelor nu constituie rezultatul necesar al unei influențe sau al unei imitații. În portalul de nord al catedralei din Chartres, frumoasele statui ale *Vizitației*,

atât de masive, de calme, de monumentale, sunt mult mai „clasice“ decât acelea din Reims ale căror veșminte drapate evocă imitarea modelelor romane. Clasicismul nu este privilegiul artei antice, care a trecut prin diferite etape și care încetează să mai fie clasică atunci când devine artă barocă. Dacă sculptorii din prima jumătate a secolului al XIII-lea s-ar fi inspirat cu consecvență din pretinsul clasicism roman, din care Franța mai păstra atâtea vestigii, ei ar fi încetat să mai fie clasici. O remarcabilă mărturie în acest sens prezintă un monument, ce ar merita o analiză amănunțită și anume *Frumoasa Cruce* din Sens. Fecioara, în picioare alături de fiul său răstignit, de o mare simplitate, copleșită de neprihănită ei durere, poartă încă într-însa caracteristicile acestei prime etape experimentale a geniului gotic, care ne trimite la începuturile secolului al V-lea. Figura Sfântului Ioan, de cealaltă parte a crucii, este fără îndoială o imitare a vreunei mediocre sculpturi galo-romane, prin tratarea veșmântului drapat și mai ales prin partea inferioară a corpului care distonează în acest ansamblu atât de pur. Etapa clasică a unui stil nu se „atinge“ din exterior. Dogma imitării antichității poate sluji obiectivelor oricărui romantism.

Nu ne vom opri asupra modului în care formele trec de la etapa clasică la acele experiențe rafinate care, în arhitectură, adaugă mereu câte ceva eleganței soluțiilor constructive, mergând până la paradoxurile cele mai îndrăznețe, atingând acea etapă de perfecțiune austeră, acea independență calculată a părților care sunt atât de remarcabile în ceea ce numim artă reionantă, în timp ce imaginea omului, pierzând progresiv caracterul său monumental, se separă de arhitectură, devine mai suplă, se îmbogățește cu flexiuni noi și subtile schimbări în modelu. Poezia nudului în calitatea lui de materie artistică îi determină pe sculptori să devină într-un anumit fel pictori și trezește în ei gustul pentru „fragment“: trupul prinde

viață încetând să mai fie zid. Efebismul în arta reprezentării omului nu este indiciul tinereții unei arte: el poate fi dimpotrivă întâiul și grațiosul semn prevestitor al unui declin. Figurile zvelte ale *Învierii* din portalul principal al catedralei din Rampillon, atât de suple, de alerte, statuia lui Adam ce provine de la Saint-Denis, cu toate recondiționările suferite, anumite fragmente ale catedralei Notre-Dame, reflectă asupra artei franceze de la sfârșitul secolului al XIII-lea și de-a lungul întregului secol al XIV-lea o lumină praxiteliană. Este evident faptul că aceste apropieri nu sunt numai o chestiune de gust, și că ele constituie dovada unei vieți profunde, mereu activă, mereu eficace, în diversele perioade și în diferitele medii ale civilizației umane. S-ar putea explica poate în felul acesta, nu numai prin analogia procedeelor folosite, trăsăturile comune figurilor feminine pictate în secolul al IV-lea pe părțile laterale ale unor lecite funerare atice și figurilor delicate și suple ce au fost desenate cu penelul de către maeștrii japonezi, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru gravorii ce lucrau pe lemn.

În stadiul baroc se observă de asemenea permanența acelorași caractere în mediile și în epocile cele mai diferite. El nu este numai apanajul Europei de trei secole, după cum clasicismul nu este privilegiul culturii mediteraneene; el constituie un moment al vieții formelor, fără îndoială cel mai descătușat. Formele au uitat sau au denaturat acel principiu al concordanței intime, al cărui acord cu cadrul, și în special cu cel al arhitecturii, constituie un aspect esențial; ele trăiesc pentru sine cu intensitate; se răspândesc la nesfârșit și se reproduc ca un monstru vegetal. Ele se detașează înmulțindu-se treptat, tinzând din toate părțile să invadeze spațiul, să-l cucerească, să-i urmeze toate virtualitățile, și s-ar părea că această cucerire este o desfătare pentru ele.

Formele sunt ajutate în acest sens de obsesia obiectului și de un fel de furie a „similismului“. Dar experiențele spre care le mână o forță misterioasă își depășesc mereu obiectul. Aceste caracteristici sunt remarcabile și chiar frapante în arta ornamentală. Nicăieri forma abstractă nu prezintă, nu spun o mai puternică, ci o mai evidentă valoare mimică. Și nicăieri confuzia dintre formă și semn nu este mai de neînlaturat. Forma nu se mai semnifică doar, ea semnifică un conținut voluntar, ea este torturată pentru a fi adaptată unui „sens“. În acest moment se observă manifestându-se primatul picturii, sau mai curând toate artele își reunesc resursele, depășesc frontierele ce le separau și își schimbă între ele efectele. În același timp, datorită unei inversiuni stranii și sub imperiul unei nostalgii care își are sursa chiar în interiorul formelor, interesul pentru trecut se trezește, și arta barocă își caută în etapele cele mai vechi o emulație, exemple, puncte de reper. Dar ceea ce barocul caută în istorie nu este altceva decât trecutul barocului. După cum Euripide și Seneca Tragicul, și nu Eschil, i-au inspirat pe poeții francezi ai secolului al XVII-lea, tot astfel barocul romantic a prețuit în arta Evului Mediu arta flamboaiantă, acea formă barocă a goticului. Nu vrem să confundăm din toate punctele de vedere romantismul cu arta barocă, dar, dacă în Franța, aceste două „etape“ ale formelor par distincte, acest lucru nu se datorează doar succesiunii lor în timp, ci și unui fenomen istoric de ruptură, care se intercalează între ele, scurt și violent interval ocupat de un clasicism artificial. Trecând peste obstacolul reprezentat de arta lui David, pictorii francezi se întâlnesc cu Tițian, Tintoretto, Caravaggio, Rubens și, mai târziu, în timpul celui de al doilea imperiu, cu maeștrii secolului al XVIII-lea.

Formele, în diversele lor stadii, nu sunt desigur suspendate într-o zonă abstractă, în afara

lumii și a omului. Ele se integrează vieții din care provin, reproducând în spațiu anumite impulsuri spirituale. Dar un stil definit nu înseamnă doar etapă a vieții formelor, sau pentru a ne exprima mai precis, această viață în sine, el este un mediu formal omogen, coerent, în interiorul căruia omul acționează și respiră, mediu ce este capabil să se deplaseze în bloc. Avem blocuri gotice importate în Spania de Nord, în Anglia, în Germania unde ele trăiesc cu mai multă sau mai puțină vigoare, într-un ritm mai mult sau mai puțin rapid, care uneori acceptă forme mai vechi *devenite* locale, dar care nu sunt proprii esenței mediului, iar alteori favorizează precipitarea sau precocitatea impulsurilor creatoare. Stabile sau nomade, mediile formale dau naștere unor tipuri corespunzătoare de structură socială, unui stil de viață, unui vocabular, unor stări de conștiință proprii. Într-o accepțiune mai largă, viața formelor definește climate psihologice fără de care caracterul specific al ambianțelor ar fi opac și insesizabil pentru toți cei ce le aparțin. Grecia există ca soclu geografic al unei anumite concepții despre om, dar peisajul artei dorică, sau mai precis, arta dorică, privită în ansamblul ei peisagistic, a creat o Grecie fără de care Grecia naturală este doar un deșert scaldat în lumină; peisajul gotic sau mai precis, arta gotică, privită în ansamblul ei peisagistic, a creat o Franță inedită, o umanitate franceză, un orizont reliefat, siluete de orașe, în concluzie o poetică determinată de el și nu de geologie sau de instituțiile capețiene. Dar caracteristica unui mediu nu este, oare, aceea de a-și crea miturile, de a-și adapta trecutul la dimensiunile imperative sale? Mediul formal își creează miturile sale istorice care nu sunt determinate doar de stadiul cunoștințelor și de necesitățile spirituale, ci și de exigențele formei. Observăm, de pildă, unduind în timp, o succesiune de legende metaforice ale antichității mediteraneene. După

cum se integrează în arta romanică, în arta gotică, în arta umanistă, în arta barocă, în arta davidiană, în arta romantică, ea își schimbă configurația, se supune altui cadru, ondulează în funcție de alte curbe și, în gândirea oamenilor care asistă la metamorfozele sale, ea propagă imaginile cele mai variate și chiar cele mai contradictorii. Ea intervine în viața formelor nu ca un dat ireductibil, nu ca un aport străin, ci ca o materie plastică și docilă.

Dar nu reiese, oare, că subliniind cu atâta rigoare diversele principii care guvernează viața formelor și care se repercutează asupra naturii, a omului și a istoriei, în așa măsură încât constituie un univers și o umanitate, suntem antrenați să acredităm un determinism greoi? Nu detașăm, oare, în felul acesta opera de artă de viața umană pentru a o călăuzi către un automatism orb, nu a devenit ea, oare, prizoniera seriei și definită odată pentru totdeauna? Nu poate fi vorba de așa ceva. Etapa unui stil sau, dacă doriți, un moment al vieții formelor este totodată garant și promotor al diversității. Numai în starea de siguranță dată de o înaltă definiție intelectuală, spiritul este într-adevăr liber. Numai forța ordinii formale justifică dezvoltarea procesului de creație, caracterul său spontan. Cantitatea cea mai mare de experiențe și de variații depinde de rigoarea cadrelor, în timp ce starea de libertate nedeterminată duce inevitabil la imitare. Chiar dacă aceste principii ar fi contestate, două observații ne determină să recunoaștem activitatea și ca joc al unicului în ansambluri oricât de bine structurate.

Formele nu constituie propria lor schemă, reprezentarea lor nudă. Viața lor se desfășoară într-un spațiu care nu este cadrul abstract al geometriei; ea capătă consistență la nivelul materiei, cu ajutorul uneltelor, în mâinile oamenilor. Aici se manifestă ele, și nu în altă parte, adică într-o lume prin excelență concretă și variată. Aceeași formă își păstrează proporțiile, dar calitatea ei variază în funcție de materie,

de unealtă și de mână. Ea nu este același text reprodus pe hârtii diferite, căci hârtia nu este decât suportul textului: într-un desen ea este elementul vital, esențial. O formă lipsită de suportul ei nu este formă, iar suportul este formă la rândul său. Este deci necesar să facem cunoscut rolul imensei varietăți a tehnicilor în genealogia operei de artă și să arătăm că principiul oricărei tehnici nu este inerția, ci acțiunea.

Pe de altă parte, trebuie luat în considerare însuși omul, care nu este mai puțin diferit. Sursa acestei diversități nu rezidă în acordul sau dezacordul dintre rasă, mediu și moment, ci într-o altă sferă a vieții, care comportă poate la rândul ei afinități și acorduri mai subtile decât acelea care organizează grupările de ordin general în istorie. Există un fel de etnografie spirituală care se stabilește între „rasele” cele mai bine definite, familii spirituale alcătuite pe baza unor legături misterioase și care se regăsesc mereu independent de locuri, de timpuri. Poate fiecare stil și fiecare etapă a unui stil, poate fiecare tehnică solicită mai curând o anume natură umană, o anume familie spirituală. În orice caz, doar în cadrul raportului dintre aceste trei valori, putem defini opera de artă ca fiind totodată unică și element al unei lingvistici universale.

II. FORMELE ÎN SPAȚIU

Spațiul este locul operei de artă, dar nu e suficient să spunem că ea se așază aici; ea îl tratează în funcție de exigențele sale, îl definește și îl creează chiar pe măsura ei. Spațiul în care se mișcă viața este un dat ce o subordonează; spațiul artei este materie plastică și variabilă. Ne vine poate destul de greu să admitem acest lucru, influențați fiind de perspectiva albertiană: dar mai există multe alte perspective, chiar cea rațională, ce construiește spațiul artei ca și pe cel al vieții, este, vom vedea, mai puțin rigidă decât s-ar putea crede, susceptibilă de bizare paradoxuri și de ficțiuni. Trebuie să facem un efort pentru a putea admite ca tratare legitimă a spațiului tot ceea ce scapă legilor sale. În fond perspectiva nu se consacră decât reprezentării plane a unui obiect tridimensional, și acest lucru constituie doar un aspect al unei serii întregi de probleme. Să remarcăm de la bun început că este imposibil să le considerăm pe toate *in abstracto* și să le reducem la un anumit număr de soluții generale care ar guverna aplicațiile de detaliu. Forma nu este în mod indiferent arhitectură, sculptură sau pictură. Oricare ar fi schimbările dintre tehnici, oricât de hotărâtoare ar fi autoritatea uneia dintre ele față de celelalte, forma este în primul rând calificată prin domeniul special în care se manifestă și nu prin vreun calcul rațional; ace-

lași lucru se întâmplă cu spațiul pe care îl preținde și pe care și-l compune.

Există totuși o artă care pare capabilă să treacă de la o tehnică la alta fără să se altereze: este arta ornamentală, poate primul alfabet al gândirii umane ce se înfruntă cu spațiul. Și totuși această artă are o viață foarte specială și câteodată suferă chiar modificări de esență, după cum se materializează în piatră, lemn, bronz, sau trăsătură de penel. Dar ea rămâne un domeniu foarte vast de speculație, un fel de observator de unde se pot deduce anumite aspecte elementare, generale ale vieții formelor în spațiu. Înainte chiar de a fi ritm și combinație, cea mai simplă temă ornamentală, flexiunea unei curbe, un lujer, care implică o serie întreagă de viitoare simetrii, de alternanțe, de dedublări, de sinuozități, ea cifrează deja vidul în care apare și îi conferă o existență inedită. Redusă la o linie subțire și sinuoasă, ea constituie deja o frontieră și un drum. Ea rotunjește, alungește și separă câmpul arid în care se înscrie. Nu numai că există în sine, dar își configurează mediul, căruia această formă îi conferă o formă. Dacă o urmărim în metamorfozele sale și dacă nu ne mulțumim să-i examinăm doar axele, armătura, ci tot ceea ce este cuprins între aceste, să le spunem, zăbrele, atunci avem în fața noastră o infinită varietate de blocuri de spațiu, ce alcătuiesc un univers fragmentat, intercalat. Uneori fondul este foarte evident, iar ornamentul se repartizează regulat în șiruri și în grupuri de careuri; alteori tema ornamentală se complică excesiv, devorând planul care îi servește de suport. Respectarea sau anularea vidului creează două categorii de figuri. Se pare că spațiul dispus cu generozitate în jurul formelor le menține intacte și garantează stabilitatea lor. În al doilea caz, ele tind să urmeze forma curbilor lor, să se unească și să se contopească cu ele. De la regularitatea logică a corespondențelor și a contactelor, ele trec la acea continuitate unduioasă în care ra-

portul dintre părți încetează să mai fie perceptibil și în care începutul și sfârșitul sunt ascunse cu grijă. În sistemul bazat pe seria compusă din elemente discontinue, net analizate, puternic ritmate, definind un spațiu stabil și simetric ce le protejează împotriva neprevăzutului metamorfozelor, își află locul sistemul labirintului care își are obârșia în sintezele mobile dintr-un spațiu variabil. În interiorul labirintului, unde privirea se plimbă dezorientată, riguros rătăcită de un capriciu linear, care i se sustrage pentru a-și atinge scopul său misterios, se elaborează o nouă dimensiune care nu este nici ritm și nici profunzime și care creează iluzia acestora. În evangheliarele celtice, ornamentul ce se suprapune și se confundă mereu, cu toate că este reținut în interiorul literelor și al panourilor, pare că se deplasează pe mai multe planuri, în ritmuri diferite.

Este evident că, în studiul ornamentului, aceste date esențiale nu sunt mai puțin importante ca morfologia pură și genealogia. Poate că această sumară expunere a faptelor ar risca să pară sistematică și abstractă, dacă nu s-ar fi demonstrat deja că acest regn straniu al ornamentului, loc de predilecție al metamorfozelor, a suscitat o întreagă vegetație și o întreagă faună de hibrizi ascultând de legile unei lumi care nu este lumea noastră. Permanența sa, virulența sa sunt remarcabile, pentru că, primind omul și animalele în interiorul sinuozităților sale, el nu le cedează de fapt nimic, ci și-i anexează. Se alcătuiesc mereu figuri noi în jurul acelorași teme. Generate de dinamica unui spațiu imaginar, ele ar fi absurde în sferele obișnuite ale vieții și sortite pieirii. Dar această faună a labirinturilor formale crește și proliferază cu atât mai năvalnic cu cât este mai riguros dependentă. Acești hibrizi nu se află doar în cadrul rețelelor sintetice puternic înlanțuite ale artelor Asiei și ale artei romanice. Îi regăsim în culturile mediteraneene, în Grecia, la Roma, unde apar ca rămășițe ale unor civili-

zații mai vechi. Dacă amintim doar grotesurile, din nou la modă în perioada Renașterii, este evident că aceste fermecătoare vegetații umane, transplantate într-un spațiu generos dimensionat, de parcă ar fi în aer liber, au degenerat formal și și-au pierdut puternica și paradoxala lor capacitate de a trăi. Pe zidurile înșorite ale Loggiei Vaticanului, eleganța lor este rece și fragilă. Nu mai sunt ornamentele acelea sălbătice, alterate mereu de metamorfoze, ce se zămisleau la nesfârșit, ci piese de muzeu smulse din mediul lor original, detașându-se net, armonioase și moarte, pe un fond gol. Fond vizibil sau ascuns, suport ce poate fi aparent și stabil între semne sau care participă la permutările lor, plan ce-și păstrează unitatea și fixitatea sau care ondulează în spatele figurilor integrându-se evoluțiilor lor, avem în toate aceste cazuri de a face cu un spațiu construit sau distrus de o formă, animat, modelat de ea.

Dar, după cum am mai remarcat, a face speculații asupra ornamentului înseamnă de fapt să faci speculații asupra puterii de abstracție a infinitelor resurse ale imaginarului, și e posibil să pară prea evident faptul că spațiul ornamental cu arhipelagurile sale, cu litoralul lor, cu monștrii lor, nu este într-adevăr spațiu și că el se prezintă ca o elaborare de date arbitrar și variabile. Se pare că lucrurile stau cu totul altfel în ceea ce privește formele arhitecturale și că ele sunt tributare, la modul cel mai pasiv și riguros, unor date spațiale imuabile. Acesta este de fapt adevărul, căci, în fond, și prin destinație, această artă se manifestă în spațiul *veritabil*, acela în care se mișcă și activează trupul nostru. Dar să urmărim felul în care procedează arhitectura și felul în care se acordează formele între ele în intenția de a utiliza acest domeniu și, poate, de a-i da o nouă înfățișare. Cele trei dimensiuni nu constituie doar locul de desfășurare al arhitecturii, împreună cu greutatea și echilibrul ele fac parte din materia specifică a acesteia. Raportul ce se stabi-

lește între ele în cadrul unui edificiu nu este niciodată întâmplător, dar nici imuabil. Raportul dintre proporții intervine în tratarea lor, conferind forme originalitatea sa și modelând spațiul în funcție de o convenție calculată. Lectura planului, urmată de studiul construcției propriu-zise, nu ne furnizează decât o idee imperfectă privind aceste relații. Un edificiu nu este o colecție de suprafețe, ci un ansamblu alcătuit din părți a căror lungime, lățime și adâncime se armonizează între ele într-un fel anume, constituind un solid inedit, ce implică un volum intern și o masă exterioară. Fără îndoială, lectura unui plan spune mult, el face cunoscut esențialul programului și permite unui ochi exersat să sesizeze principalele soluții de construcție. O memorie corect informată, deținătoare a multor exemple, poate reconstitui teoretic edificiul urmărind proiecția sa plană, iar cunoștințele dobândite în școli permit să se prevadă pentru fiecare categorie de planuri toate consecințele posibile în a treia dimensiune, precum și soluția exemplară a unui plan dat. Dar acest fel de a reduce sau de a prescurta procedeele de lucru nu se referă la întregul domeniu al arhitecturii, el o privează de privilegiul său fundamental care este acela de a stăpâni un spațiu complet nu numai în calitate de obiect masiv, ci și de matrice goală ce impune celor trei dimensiuni o valoare inedită. Noțiunea de plan, aceea de structură, aceea de masă sunt indisolubil legate între ele și este riscant să le izolăm. Nu aceasta este intenția noastră, insistând însă asupra importanței masei, vrem să subliniem în primul rând faptul că nu este posibil să se perceapă în toată plenitudinea sa forma arhitecturală, în spațiul prescurtat al epurei.

Masele sunt întâi de toate definite prin proporții. Dacă ne referim la navele din arta Evului Mediu, observăm că ele sunt mai mult sau mai puțin înalte, în raport cu lungimea și lățimea lor. Este foarte important să le cunoaștem

proporțiile, dar aceste proporții nu sunt pasive, accidentale sau doar o chestiune de gust. Raporturile dintre cifre și figuri permit să se întrevadă o știință a spațiului care, având poate la bază geometria, nu este geometrie pură. Nu putem spune dacă în studiul lui Viollet-le-Duc, referitor la triangulația de la Saint-Sernin, nu intervine, alături de unele date pozitive, și o anumită complezență în ceea ce privește mistica numerelor. Dar este incontestabil că masele arhitecturale sunt riguros alcătuite în funcție de raportul dintre părți și de acela ce se stabilește între ele și întreg. De altfel, un edificiu este rar masă unică. El se prezintă în majoritatea cazurilor sub forma unei combinații de mase secundare și de mase principale, iar acest fel de a trata spațiul atinge în Evul Mediu un grad de forță, de varietate și chiar de virtuozitate extraordinare. Artă romană din provincia Auvergne ne oferă exemple remarcabile și repute pentru felul în care este realizată compoziția absidei altarului, unde volumele se etajează progresiv, de la capetele absidale și până la fleșa lanternoului, trecând prin acoperișul capelelor, al deambulatorului, al corului și masivul rectangular pe care se sprijină clopotnița. Același lucru se observă în compoziția fațadelor, începând cu absida din partea de apus a marilor abații carolingiene și terminând cu tipul armonios alcătuit al bisericilor normande, dar nu înainte de a trece prin stadiul intermediar al nartexurilor foarte dezvoltate, de dimensiunile unor biserici spațioase. Deci fațada nu este zid, simplă construcție, ci o combinație de mase voluminoase, profunde, îmbinate complex. În fine raportul dintre navele principale și cele laterale, simple sau duble, dintre nave și transept, mai mult sau mai puțin ieșit în afară, în cadrul arhitecturii gotice din a doua jumătate a secolului al XII-lea, piramida mai mult sau mai puțin ascuțită în care se înscriu aceste mase, continuitatea sau

discontinuitatea profilurilor, ridică probleme ce depășesc posibilitățile geometriei plane, nebi-
zuindu-se poate în întregime nici pe jocul pro-
porțiilor.

Căci, dacă proporțiile sunt necesare pentru a defini masa, ele nu o pot face singure. O masă acceptă mai multe sau mai puține episoade, goluri și efecte. Redusă la cea mai sobră eco-
nomie murală, ea dobândește o stabilitate con-
siderabilă, ea apasă puternic pe soclul său, iar noi o vedem ca pe un solid compact. Lumina o învăluie uniform, și dintr-o dată parcă. În schimb, mulțimea zilelor este aceea care o com-
promite și o pune în mișcare; complexitatea formelor pur ornamentale intervine brusc în echilibrul său și o descumpănește. Lumina nu poate să o mai învăluie egal; sub influența aces-
tor alternative continue, arhitectura intră în mișcare, se ondulează, se dislocă. Spațiul care exercită o presiune generală asupra integrită-
ții continue a maselor este imobil ca și ele. Spa-
țiul care umple cavitățile masei și care se lasă invadat de abundența reliefurilor acesteia este mișcare. Exemple în acest sens găsim în arta flamboaiantă sau în arta barocă, arhitectura de mișcare se bizuie pe efectele vântului și ale lu-
minii, ea se mișcă într-un spațiu fluid. În arta carolingiană sau la începuturile artei romanice, arhitectura maselor stabile definește un spațiu masiv.

Până acum, considerațiile noastre se referă mai ales la noțiunea de masă în general, dar nu trebuie să uităm faptul că ea prezintă simultan un dublu aspect, de masă externă și masă in-
ternă, și că raportul dintre ele prezintă un in-
teres particular pentru studiul formei în spa-
țiu. Ele pot fi interdependente, și există cazuri în care compoziția exterioară lasă să se per-
ceapă în mod sensibil dispoziția conținutului său. Dar această regulă nu este generală, iar noi cunoaștem cazul arhitecturii cisterciene care s-a străduit în schimb să ascundă îndărătul uni-

tății maselor murale complexitatea ansamblului din interiorul său. Compartimentarea în celule a construcțiilor Americii de azi nu intervine în configurația lor exterioară. Masa este tratată ca un solid compact, iar arhitecții caută ceea ce ei numesc „*mass envelope*”, după cum sculp-
torul cioplește mai întâi brut, pentru a modela apoi încetul cu încetul volumele. Dar poate că originalitatea profundă a arhitecturii ca atare rezidă tocmai în masa internă. Dând o formă definită acestui spațiu gol, ea își creează în-
tr-adevăr universul său propriu. Desigur, volu-
mele exterioare și profilurile lor introduc un element nou și foarte uman în peisajul forme-
lor naturale, cărora conformitatea și acordul lor, studiate cu foarte mare atenție, le adaugă întotdeauna ceva surprinzător. Dar, dacă ne gândim bine, extraordinar este faptul de a fi conceput și creat, într-o oarecare măsură, un revers al spațiului. Omul se mișcă și acționează în afara oricărui lucru; el este mereu în exte-
rior și ca să treacă dincolo de suprafețe, el tre-
buie să le spargă. Privilegiul unic al arhitec-
turii în raport cu celelalte arte, fie că durează locuințe, biserici sau vapoare, nu constă în pre-
zervarea unui vid comod și în împrejmuirea lui cu garanții, ci în construirea unei lumi interi-
oare care își calculează spațiul și lumina ținând seama de legile unei geometrii, unei mecanici și unei optici care sunt în mod necesar impli-
cate în ordinea naturală, dar pe care natura nu le utilizează.

Folosindu-se de nivelul bazelor și de dimen-
siunile portalurilor în sprijinul afirmațiilor sale, Viollet-le-Duc susține că cele mai mari cate-
drale sunt construite întotdeauna la scară umană. Dar raportul acestei scări la dimensiuni imense ne impune în același timp și sentimen-
tul măsurii noastre, măsură însăși a naturii, și evidența unei imensități amețitoare ce depă-
șește orice limită. Ce altceva putea inspira ui-
mătoarea înălțime a acestor nave, în afară de activitatea vieții formelor, de imperioasa teo-

remă a unei structuri articulate și de nevoia de a crea un spațiu nou? Lumina este tratată aici nu ca un dat inert, ci ca un element viu capabil să intre în ciclul metamorfozelor și să le secondeze. Ea nu luminează doar masa interioară, ci colaborează cu arhitectura pentru a-i da formă. Lumina este formă la rândul ei, de vreme ce aceste fascicule, care au tășnit din puncte determinate, sunt comprimate, subțiate și întinse pentru a fi îndreptate puternic asupra componentelor structurii, mai mult sau mai puțin legate între ele, subliniate sau nu de filete, ca să o domolească sau să o anime. Ea este formă de vreme ce nu este primită în nave decât după ce a fost desenată și colorată de rețeaua de vitralii. Cărui regn, cărei regiuni spațiale aparțin, oare, aceste figuri aflate între pământ și cer, străpunse de lumină? Ele sunt parcă simbolurile acestei transfigurații eterne care se manifestă permanent la nivelul formelor vieții și care generează întruna forme diferite pentru o altă viață — spațiul plat și nelimitat al vitraliilor, imaginile lor transparente, schimbătoare, lipsite de consistență, și totuși riguros circumscrise de un contur de plumb, iar, în imobilitatea arhitecturii, iluzoria imobilitate a volumelor care cresc o dată cu adâncimea umbrelor, cu jocurile de coloane și cu adăugarea de nave etajate și în descreștere.

În felul acesta constructorul împrejmuiește, nu vidul, ci un anume lăcaș al formelor, și, acționând asupra spațiului, el îl modelează, din exterior și din interior, ca un sculptor. El este geometru atunci când desenează planul, mecanic atunci când combină structura, pictor atunci când distribuie efectele, sculptor atunci când tratează masele. El este toate acestea rând pe rând, mai mult sau mai puțin, în funcție de exigențele sale spirituale și de stadiul stilului respectiv. Aplicând aceste principii, ar fi interesant să se studieze felul în care acționează această deplasare a valorilor și să se observe în ce fel determină ea o serie de metamorfoze

care nu mai reprezintă transformarea unei forme în altă formă, ci transpunerea unei forme într-un alt spațiu. I-am semnalat efectele atunci când evocam o arhitectură realizată de pictori, fiind vorba de arta flamboiantă. Legea primului tehnic este fără îndoială factorul principal al acestor transpuneri. Ele se manifestă în domeniul tuturor artelor. Astfel există o sculptură concepută special pentru arhitectură sau, mai precis, comandată, creată de ea și, de asemenea, o sculptură care preia de la pictură efectele și, într-o mare măsură, tehnica sa.

A trebuit să precizăm aceste idei, atunci când căutam să definim, într-o lucrare recentă, sculptura monumentală, pentru a preciza anumite probleme ridicate de studiul artei romanice. Reiese în primul rând că, pentru a sesiza într-adevăr diferitele aspecte, în spațiu, ale formei sculptate, e de ajuns să facem distincția între basorelief, altorelief, și ronde-bosse. Dar această distincție, care folosește efectiv la clasificarea anumitor categorii de obiecte, este superficială și insidioasă în domeniul particular al cercetării noastre. Aceste categorii se supun unor reguli de ordin mai general, iar interpretarea spațiului se aplică în același mod, după împrejurări, unor reliefuri și unor statui. Oricare ar fi grosimea reliefului, fie că este vorba de o sculptură compusă pe un fond sau de o statuie în jurul căreia putem să ne deplasăm specificul sculpturii este, ca să spunem așa, plinul. Ea poate sugera conținutul vieții și organizarea ei interioară, dar este cât se poate de evident că intenția sa nu poate fi aceea de a impune obsesia golului; ea nu se confundă cu acele figuri anatomice alcătuite dintr-o colecție de părți care se prind unele de altele în interiorul unui corp privit ca un sac fiziologic. Ea nu este înveliş. Ea apasă cu toată greutatea densității sale. Jocul organelor este important în măsura în care el atinge nivelul suprafețelor, fără să le compromită în calitatea lor de expresie a volumelor. Desigur, se pot considera analitic și se

pot izola anumite aspecte ale figurilor sculptate, iar un studiu bine condus nu trebuie să negligeze acest lucru. Axele ne indică mișcările; mai mult sau mai puțin numeroase, mai mult sau mai puțin deviate față de verticală, ele pot fi interpretate, în raport cu figurile, așa cum planurile arhitecților sunt interpretate în raport cu monumentele, sub rezerva că ele ocupă deja un spațiu tridimensional. Profilurile sunt siluetele figurii în funcție de unghiul din care este privită, din față, din spate, de sus, de jos, din dreapta, din stânga, și ele variază la infinit, ele „cifrează” spațiul în sute de feluri, pe măsură ce ne deplasăm în jurul statuii. Proportțiile definesc cantitativ raportul dintre părți. În fine, modelul redă interpretarea luminii. Dar chiar dacă le concepem ca fiind într-o perfectă coeziune și dacă nu pierdem niciodată din vedere stricta lor dependență reciprocă, aceste elemente, izolate de plin, nu au nici o valoare. Frecvența abuzivă a cuvântului volum, în vocabularul artistic al epocii noastre, corespunde necesității fundamentale de a sesiza din nou datul imediat al sculpturii sau al calității sculpturale.

Axele sunt o abstracțiune. Atunci când analizăm o armătură, o schiță de sârmă, dotată cu intensitatea fizionomică a tuturor abrevierilor, sau semnele golite de imagini, alfabetul, ornamentul pur, privirea noastră le redă, instinctiv, substanța respectivă și se bucură îndoit de goliciunea lor categorică și teribilă și de haloul, confuz, dar real, al volumelor cu care, inevitabil, le îmbrăcăm. Același lucru se întâmplă cu profilurile, colecții de imagini plate, a căror succesiune sau suprapunere solicită noțiunea de plin numai pentru că purtăm în noi această exigență. Locuitorul unei lumi în două dimensiuni ar putea să aibă toată seria de secțiuni verticale a unei statui date și să se minuneze de diversitatea acestor figuri, fără să-și poată imagina vreodată că este vorba de una singură, în relief. Pe de altă parte, dacă admitem că

proportțiile ce se stabilesc între părțile unui corp implică volumul lor relativ, este evident că se pot aprecia drepte, unghiuri, curbe, fără ca să fie creat neapărat un spațiu complet, iar investigațiile privind proporțiile se aplică tot atât de bine figurilor plate, cât și celor în relief. În sfârșit, dacă modelul poate fi interpretat ca viața suprafețelor, diferitele planuri ce-l alcătuiesc nu țin de natura vidului, ele reprezintă de fapt întâlnirea dintre ceea ce noi numeam altădată masa internă și spațiu. Așadar, examinate separat, axele ne procură informații despre direcția mișcărilor, profilurile despre mulțimea contururilor, proporțiile despre raportul dintre părți, modeleul despre topografia luminii, dar nici unul din aceste elemente, nici chiar toate aceste elemente la un loc, nu se pot substitui volumului, și numai ținând seama de această noțiune este posibilă determinarea noțiunii de spațiu și formă în sculptură, luând în considerație diferitele lor aspecte.

Am încercat să realizăm acest lucru făcând distincția între spațiul-limită și spațiul-mediu. În primul caz, el exercită într-o oarecare măsură o presiune asupra formei, limitându-i riguros expansiunea, ea intră în contact cu spațiul întocmai ca o mână pusă pe o masă sau pe o foaie de sticlă. În al doilea caz, el este deschis expansiunii volumelor pe care nu le conține, ele se instalează aici, desfășurându-se după cum se desfășoară formele vieții. Nu numai că spațiul-limită moderează propagarea reliefurilor, excesul proeminențelor, dezordinea volumelor, pe care tinde să le blocheze într-o masă unică, dar el acționează și asupra modeleului căruia îi reprimă unduirile și ruptura violentă, și pe care se mulțumește să-l sugereze prin accente, prin mișcări line ce nu întrerup continuitatea planurilor și uneori chiar printr-un decor ornamental de pliuri menite să îmbrace nuditatea maselor, ca în sculptura romanică. Dimpotrivă, spațiul-mediu, favorizând

dispersarea volumelor, jocul golurilor, apariția neprevăzută a spărturilor, acceptă totodată, chiar în modeleul formelor, o serie de planuri contrastante, care frâng lumina. Într-una din etapele sale cele mai caracteristice, sculptura monumentală arată riguroasele consecințe ale principiului spațiului limită. Artă romanică, dominată de necesitățile arhitecturii, conferă formei sculptate valoarea unei forme murale. Dar această interpretare a spațiului nu se referă doar la figurile ce decorează zidurile și care se află într-un raport dat cu acestea din urmă, ea privește în aceeași măsură statuile, pe care le îmbracă în epiderma maselor, garantându-le plinul și densitatea. Atunci statuia pare învăluită într-o lumină uniformă și blândă ce abia intră în mișcare sub influența inflexiunilor moderate ale formei. În aceeași ordine de idei, dar în sens invers, spațiul-mediul nu definește doar o anumită artă statuară, el acționează și asupra altoreliefurilor și a basoreliefurilor, care se străduiesc să creeze, cu ajutorul a tot felul de artificii, iluzia unui spațiu în care forma se mișcă în voie. Etapa barocă a tuturor stilurilor ne furnizează multe exemple în acest sens. Epiderma nu mai este un înveliș mural perfect întins, ea freacă sub presiunea reliefurilor interne care tind să invadeze spațiul și să joace în lumină. Ele constituie un fel de evidență a unei mase frământate în interiorul ei de o mobilitate secretă.

S-ar putea studia în același fel, aplicând aceleași principii, raporturile dintre formă și spațiu în domeniul picturii, în măsura în care această artă caută să redea volumul obiectelor tridimensionale. Dar ea nu dispune de acest spațiu aparent complet, îl sugerează: ne aflăm în felul acesta la capătul unei evoluții caracteristice, și nici atunci ea nu poate să prezinte decât un singur profil pentru fiecare obiect. Nu există poate nimic mai interesant decât variațiile spațiului pictat, iar expunerea noas-

tră va avea un caracter foarte aproximativ, pentru că nu există încă o istorie a perspectivei și nici o istorie a proporțiilor figurii umane. Totuși se poate observa că aceste variații atât de izbitoare nu depind de localizarea în timp a operei de artă și de diferitele stadii ale inteligenței, ci de materii în sine; fără analiza prealabilă a acestora orice studiu întreprins în domeniul formei riscă să rămână periculos de teoretic. Miniatură, tempera, frescă, pictură în ulei, vitraliu, toate acestea nu se pot manifesta într-un spațiu absolut; fiecare dintre aceste procedee îi conferă o valoare specifică. Fără să anticipăm asupra unor cercetări pe care am găsit de cuviință să le întreprindem separat, putem afirma că spațiul pictat variază după cum lumina se află în exteriorul sau interiorul picturii, cu alte cuvinte, opera de artă poate fi concepută ca un obiect în univers, luminat ca și celelalte obiecte de lumina zilei, sau ca un univers aparte având lumina sa proprie, interioră, construită după anumite reguli. Desigur aceste concepții diferite corespund, dar numai într-o oarecare măsură, unor tehnici diferite. Pictura în ulei poate să facă abstracție de concurența dintre spațiu și lumină; miniatura, fresca, vitraliul chiar, pot să-și construiască o ficțiune a luminii într-un spațiu iluzoriu. Să ținem seama de acest fel de libertate relativă a spațiului față de materiile în care se integrează, dar și de perfecțiunea cu care se substanțializează într-o figură sau alta, în funcție de o materie sau alta.

A trebuit să ne ocupăm de spațiul ornamental atunci când evocam acest capitol important al artei, care nu este desigur deschizătorul tuturor drumurilor, dar care a exprimat timp de secole, și în multe țări, reveria umană cu privire la formă. El este expresia cea mai caracteristică a începuturilor Evului Mediu în Occident, reprezentarea artistică a unei gândiri ce renunță la dezvoltare în favoarea involuției, la lumea concretă în favoarea capri-

ciilor visului, la serie în favoarea entrelacului. Arta elenistică construisese în jurul omului un spațiu redus și adecvat, urban sau pastoral, colțuri de străzi sau de grădini, „privești” mai mult sau mai puțin rustice, bogate în accesorii combinate cu eleganță, pentru a servi drept cadre unor mituri frivole, unor episoade romanești. Dar devenind din ce în ce mai stabile, apoi forme fixe, incapabile de a se reînnoi, aceste accesorii tindeau să schematizeze pe nesimțite decorul căruia, altădată, îi jalonau topografia. Ornamentele reprezentând frunze de viță și ciorchini de struguri și umbrarele din pastoralele creștine își devorau peisajul. Ele înlăturau totul. Ornamentul, reluat din civilizațiile primitive, nu trebuia să țină seama de dimensiunile unui decor descompus ce nu mai rezista de altfel, el reprezenta propriul său decor și propria sa dimensiune. Am căutat să arătăm că spațiul entrelacului nu este imobil și plat: el se mișcă, din moment ce metamorfozele au loc sub ochii noștri, nu în etape distincte, ci în continuitatea complexă a curbelor, a spirilor, a tijelor înlănțuite; el nu este plat, pentru că, asemănătoare unui fluviu ce se pierde în adâncuri pentru a reapare la suprafață, panglicile ce compun aceste figuri instabile trec unele pe sub altele, iar forma lor evidentă pe planul imaginii nu se explică decât printr-o activitate misterioasă pe un plan subteran. Această perspectivă a abstractului este remarcabilă, după cum am mai spus, în miniatura irlandeză. Ea nu rezidă numai în variațiile entrelacului. Uneori, combinații de pătrate sau poliedre neregulate, într-o succesiune de clar și de obscur, asemănătoare unor peisaje izometrice de orașe distruse, unor planuri de orașe imposibile, ne creează, fără să facă de loc uz de umbre, iluzia obsedantă și fugitivă totodată, a unui relief schimbător și a unor meandre compartimentate în sinuozități întunecate sau luminoase. Pictura murală romană, mai cu seamă în provinciile din vestul Franței, a păs-

trat unele din aceste procedee în compoziția bordurilor, și dacă se întâmplă să le folosească mai rar în tratarea figurilor propriu-zise, totuși marile compartimente monocrome din care sunt alcătuite nu juxtapun niciodată două valori egale, ci interpun o valoare diferită. Este vorba, oare, de o simplă dorință de armonie optică? Credem că această regulă, menținută cu o anumită constanță, face parte din structura spațiului ornamental a cărui perspectivă singulară o schițăm mai sus. Lumea figurilor murale pictate refuză iluzia reliefurilor și a concavităților, după cum necesitățile privind echilibrul compozițional nu permit excesul de spărturi, în schimb diferențe de ordin strict tonal, respectând integritatea pereților, sugerează un raport al părților care s-ar putea numi modeleul plat, pentru a reda printr-o contradicție terminologică contradicția optică ce constituie bizara consecință a acestui fapt. În felul acesta este confirmată o dată în plus ideea că ornamentul nu este un grafism abstract evoluând într-un spațiu oarecare, dar că forma ornamentală își creează modurile sale de spațiu, sau mai precis, căci aceste noțiuni sunt inseparabile, spațiul și forma se creează reciproc în acest domeniu, cu aceeași libertate față de obiect, după aceleași legi în raport cu ele însele.

Dar dacă este adevărat că acești termeni sunt într-o strânsă și activă relație de interdependență în etapa exemplară și clasică a oricărui stil ornamental posibil, există cazuri în care spațiul rămâne ornament în timp ce obiectul care îl ocupă, corpul omului de pildă, se detașează și tinde să devină independent și, de asemenea, alte cazuri în care forma obiectului păstrează o valoare ornamentală în timp ce spațiul înconjurător tinde către o structură rațională. Observăm periculoasa noțiune de *fond* în pictură: natura, spațiul nu mai constituie acel ceva ce se află în spatele omului, o periferie care îl prelungește și îl pune în valoare

în același timp, pentru a deveni un domeniu separat pe care omul se deplasează. Din acest punct de vedere, pictura romanică constituie o fază intermediară. Benzi multicolore, tente plate, ornamente ce au la bază un mic motiv repetat, pânze suspendate de portice anulează fundalurile; figurile nu sunt aici în dezacord cu aceste elemente, ele nu sunt deloc izolate, căci dacă nu sunt riguros ornamentale, nefiind sub presiunea unor cadre arhitecturale bine definite, ele mai sunt încă, înainte de toate, cifru și arabesc. Nu se pot desigur califica în același fel, cu toată eleganța profilurilor lor, figurinele ce aparțin psaltirilor pariziene din secolul al XIII-lea. Ele nu provin dintr-o lume imposibilă, ci sunt făcute pentru o viață pământască; membrele lor bine articulate, proporțiile lor corecte îi respectă exigențele: dar, de cele mai multe ori, izolate într-un cadru arhitectural decorativ, ele se detașează (este cazul să spunem acest lucru) pe fondurile înstelate ale acelui ornament ce are la bază un mic motiv, sau pe fondurile pestrițe ale rensoului. În ciuda diferenței de manieră, se poate remarca același lucru în legătură cu Jean Pucelle și grădinițele sale imaginare, în care se pot recunoaște elemente aparținând acestei lumi și figuri de o deosebită vivacitate nervoasă, dar decupate ca un grilaj de fier forjat, suspendate la capătul unei tije, dincolo de limitele cadrului. Spațiul manuscrisului ornat, ca și zidul pictat, dealtfel, rezistă încă la ficțiunea concavității, în timp ce forma începe să se încarce cu reliefuri delicate. Exemplele ce ilustrează fenomenul invers nu lipsesc din arta italiană a Renașterii. Opera lui Botticelli este foarte concludentă în acest sens. El cunoaște și practică, dând dovadă uneori de virtuozitate, toate artificiile care permit construirea unui spațiu linear și aerian verosimil, dar ființele care se deplasează în acest spațiu nu sunt prea bine definite de el. Ele conservă o linie ornamentală sinuoasă, care nu este, desigur, aceea a

unui ornament dat, clasat într-un repertoriu, ci linia pe care o poate desena mișcarea ondulatorie a unui dansator care se studiază până și în ceea ce privește echilibrul fiziologic al corpului, în intenția de a compune figuri. Acest privilegiu rămâne multă vreme în vigoare în arta italiană.

Ceva asemănător se petrece în fantasmagoria modei. Se întâmplă ca ea să încerce să respecte și chiar să scoată în evidență proporțiile naturii; de cele mai multe ori ea supune forma unei surprinzătoare transmutări: creează la rândul ei hibrizi și impune ființei umane profilul animalului sau al florii. Corpul nu este decât pretextul, suportul și câteodată materia unor combinații gratuite. Moda inventează astfel o umanitate artificială care nu constituie decorul pasiv al mediului formal, ci acest mediu însuși. Această umanitate rând pe rând heraldică, teatrală, feerică, arhitecturală, nu are atât ca regulă o conveniență rațională, cât o poetică a ornamentului, iar ceea ce ea numește linie sau stil, este poate un subtil compromis între un anumit canon fiziologic, dealtfel foarte variabil, amintind de canoanele succesive ale artei grecești și fantezia figurilor. Aceste variații combinatorii au încântat întotdeauna o anumită categorie de pictori, costumieri prin vocație, și pe cei care, rămânând aproape insensibili la aceste metamorfoze, în măsura în care ele angajează tot corpul, erau în schimb foarte sensibili la decorul vestimentar. Dar ceea ce se întâmplă cu Botticelli se întâmplă și cu Van Eyck. Enorma pălărie a lui Arnolfini, așezată pe capul lui mic, vioi, palid și ascuțit, nu este o pălărie oarecare. În seara fără sfârșit, suspendată undeva în afara timpului, în care cancelarul Rollin se roagă, florile cusute cu fir de aur ale mantiei sale contribuie la crearea magiei locului și a clipei.

Aceste observații cu privire la permanența anumitor valori formale ne dezvăluie doar un

aspect al unei dezvoltări foarte complexe. Înainte de a se supune legilor văzului propriu-zis, adică înainte de a trata imaginea tabloului ca pe o imagine retiniană, combinând pe un singur plan o iluzie a celor trei dimensiuni, spațiul și forma au trecut prin faze diferite în domeniul picturii. Raporturile dintre relieful formelor și adâncimea spațiului nu au fost definite teoretic dintr-o dată, ci deduse dintr-o serie de experiențe succesive și de variații importante. Figurile lui Giotto, aceste frumoase blocuri simple, ocupă un spațiu limitat analog spațiului unui atelier de sculptură sau, mai bine zis, scenei unui teatru. Un fundal, portanți, pe care sunt indicate, mai puțin ca elemente autentice și mai mult ca sugestii puternice, fragmente de arhitectură sau de peisaj, rețin categoric privirea și nu permit zidurilor să se clatine sub deschiderile de spațiu. Este ade-vărat că, uneori, această concepție pare să cedeze locul alteia, care poate reda nevoia de posesiune a mediului, la capela Bardi, de pildă, în scena *Renunțării Sfântului Francisc* în care soclul templului roman este prezentat dintr-un colț, oferind în felul acesta o linie de fugă de o parte și de cealaltă a intersecției, și dând impresia că proiectează în afară masa, făcând-o să pătrundă în spațiul nostru: dar nu este oare vorba mai curând de un procedeu compozițional ce urmărește să repartizeze riguros personajele de o parte și de alta a unei perpendiculare? Oricum, în acest volum transparent, delimitat cu exactitate, formele, în ciuda atitudinilor, sunt izolate unele de altele și chiar de mediul lor, ca în vid. Parcă ar fi supuse unui test menit să le elibereze de orice corespondență echivocă, de orice compromis, să le circumscrie cu exactitate, să insiste asupra ponderii lor de lucruri distincte. Formele lui Giotto, se știe prea bine, sunt departe de a fi fost întotdeauna consecvente giottismului. Acest spațiu scenic, conceput cu sobrietate pentru a servi o dramaturgie populară, redevine,

cu Andrea da Firenze, de la capela spaniolilor, teatrul unor ierarhii abstracte sau suportul indiferent al unor compoziții ce se succed, fără să se înlănțuie, în timp ce Tadeo Gaddi, dimpotrivă, în *Prezentarea la templu*, caută, fără să fi reușit pe deplin, să „monteze“ vertical decorul arhitectural al templului din Ierusalim: un prim indiciu, și asta mult înaintea *prospettivei* lui Piero della Francesca de la pinacoteca din Urbino, a faptului că arhitectura va fi cea care va conduce experiențele ce vor avea drept rezultat perspectiva rațională.

Dar aceste experiențe nu sunt convergente, ele sunt precedate, escortate, uneori îndelung dezmințite de soluții contrarii. Siena ne pune la dispoziție o întreagă varietate de acest fel — fie prin acea negație strălucitoare, prin acele vechi fonduri de aur, cu floricele și arabescuri, în relief pe care se profilează formele înconjurate cu un galon de culoare deschisă ce le desenează ca o scriitură, spațiu ornamental al unei forme ornamentale ce tinde către o viață independentă; fie prin acele fonduri verzi asemănătoare unor tapiserii desfășurate în spatele scenelor de vânatoare și de grădină, fie, în fine, și aceasta este contribuția originală a Sienei, prin acele peisaje cartografice în care imaginea lumii se desfășoară pe verticală, nu în adâncime, ci la suprafață, teatru plat și complet în același timp, suportând cel mai mare număr de episoade posibile. Necesitatea de a cuprinde spațiul în totalitatea sa este satisfăcută aici de o structură arbitrară și fecundă, care nu este nici reducerea schematică a unui plan, nici perspectiva normală, și care, chiar după ce aceasta s-a constituit, se reîmprospătează în atelierele nordice ale pictorilor de peisaje fantastice. Orizontul fixat la înălțimea ochilor noștri ascunde obiectele unele după altele, iar distanțarea, diminuându-le treptat, tinde să le anuleze. Sub orizontul înălțat, spațiul se desfășoară ca un covor, iar pământul este asemănător versantului unui munte.

Influența Sienei propaga acest sistem în Italia septentrională, în care de altfel, în același timp, Altichiero, folosind cu totul alte mijloace, se străduia să sugereze concavitatea spațială, prin ritmul giratoriu al compozițiilor sale. În Florența însă, colaborarea dintre geometri, arhitecți și pictori inventa, sau mai precis pune la punct, un sistem de reducere a celor trei dimensiuni la datele esențiale ale unui plan, calculându-le raporturile cu precizia matematicii.

Nu se pot relata, într-o simplă expunere de metodă, geneza și primele demersuri ale acestei descoperiri originale și considerabile, dar, ceea ce trebuie semnalat, este faptul că, în ciuda rigorii aparente a regulilor, ea rămânea încă de la bun început un domeniu deschis multor posibilități. Teoretic vorbind, arta în prezența obiectului, adică a formei adevărate în spațiul adevărat, începe să-l trateze așa cum o face privirea, după sistemul piramidei vizuale expus de către Alberti, iar opera Creatorului surprinsă în plenitudinea, exactitatea și diversitatea sa, grație acordului metodic dintre volum și plan, determină opinia contemporanilor artistului. Ce-l consideră omul cel mai asemănător lui Dumnezeu, sau, mai bine zis, un dumnezeu de mână a doua, un imitator. Lumea pe care el o creează este de fapt un edificiu privit dintr-un anumit unghi, populată de statui cu profil unic: iată cum poate fi simbolizată contribuția arhitecturii și a sculpturii în noua artă de a picta. Dar perspectiva verosimilității rămâne din fericire impregnată de amintirea perspectivelor imaginare. Forma omului și a vietuitoarelor tratată din acest unghi îi captivează pe maeștrii penelului: pentru că ea are capacitatea de a defini tot spațiul prin raportul dintre umbre și lumină, prin exactitatea mișcărilor și mai ales prin perfecțiunea racursurilor pe care acești artiști le-au studiat neîncetat urmărind mișcarea cailor; dar peisajele care le înconjoară — decorul bătăliilor lui Ucello, decorul *Legendei Sfântului Gheorghe*

pictată de Pisanello la Sant'Anastasia din Verona — aparțin încă lumii fantastice de altădată, desfășurându-se ca o hartă sau ca o tapiserie în spatele figurilor. Iar aceste figuri, cu toată autenticitatea substanței lor, rămân, înainte de toate, profilate, ele există ca siluete, și au, dacă se poate spune astfel, o calitate heraldică, dacă nu chiar una ornamentală, după cum reiese din desenele culegerii Vallardi. Energia profilului uman decupând în vid un litoral inflexibil, frontieră ce desparte lumea vieții de spațiul abstract în care este încrustată, oferă multe alte exemple în acest sens. Piero della Francesca este preocupat de acest vid, atât de bogat în secrete, lumea și omul fiind de neconceput în afara lui, și îl configurează. El creează tipul exemplar al acestui peisaj construit, *prospettiva*, care oferă rațiunii puncte de reper sigure, sub forma acelor construcții modelate de perspectivă, mai mult decât atât, el caută să definească raportul variabil dintre valorile aeriene și figuri. Uneori aceste figuri, de o claritate aproape translucidă, se detașează pe fondul întunecat al planului îndepărtat; alteori, dimpotrivă, sumbre și modelate în *contre-jour*, ele se detașează net pe fondurile transparente invadate progresiv de lumină.

Se pare că ne-am apropiat de sfârșit. Lumi imaginare ale spațiului ornamental, scenic, cartografic, întâlnind spațiul lumii reale, constituie cadrul în care viața formelor trebuie decisă se manifeste urmând anumite reguli constante. Dar lucrurile stau cu totul altfel. În primul rând perspectiva, devenind un scop în sine, contravine menirii sale: prin iluzia creată de artificiile de perspectivă, ea distruge arhitectura, ale cărei plafoane explodează sub presiunea apoteozelor, „ilimitează” spațiul scenic, creând un fals infinit și o imensitate iluzorie, desființează limitele viziunii și depășește orizontul lumii. Astfel principiul metamorfozelor exploatează până și rigoarea deducțiilor sale. El nu încetează să suscite o serie de raporturi

inedite între formă și spațiu. Rembrandt le definește cu ajutorul luminii: în jurul unui punct strălucitor, el construiește, pe un fond de o sumbră transparență, orbite, spire, cercuri de foc. Combinațiile lui El Greco le evocă pe acelea ale sculptorilor romanici. Turner concepe lumea ca pe un acord instabil al fluizilor, forma este lumină în mișcare, pată incertă într-un univers mobil. Așadar, un studiu, chiar sumar, al diferitelor concepții despre spațiu, ne demonstrează că viața formelor, reînnoindu-se mereu, nu se elaborează pe baza unor date imuabile, permanent și universal inteligibile, ci că ea creează diverse geometrii, în interiorul geometriei propriu-zise, după cum își creează materiile de care are nevoie.

III. FORMELE ÎN MATERIE

Forma este doar o imagine, o speculație asupra întinderii spațiale redusă la inteligibilitatea geometrică, atât timp cât nu se materializează. Ca și spațiul vieții, spațiul artei nu este propria sa figură schematică, abrevierea sa calculată exact. Deși este vorba de o iluzie destul de des întâlnită, arta nu e doar o geometrie fantastică, sau mai precis, o topologie mai complexă, ea este tributară greutateii, densității, luminii, culorii. Arta cea mai ascetică, aceea care tinde să ajungă cu mijloace puține și pure, în regiunile cele mai gratuite ale gândirii și ale sentimentului, nu numai că e purtată de materia de care și-a propus să se elibereze, dar este și hrănită de ea. Fără materie, nu numai că arta n-ar fi posibilă, dar nici nu ar fi ceea ce aspiră să fie, iar zadarnica sa renunțare atestă, încă o dată, grandoea și puterea acestei servituți. Vechile antinomii, spirit-materie, materie-formă, ne obsedează încă cu aceeași autoritate cu care ne obsedează anticul dualism al formei și al fondului. Chiar dacă mai persistă vreo urmă de semnificație sau de comoditate în aceste antiteze de logică pură, oricine vrea să înțeleagă ce se petrece în viața formelor, trebuie să înceapă prin a se elibera de ele. Orice știință bazată pe observație, mai ales aceea care se consacră activităților și creațiilor spiritului omenesc, este în esență o fenomenologie, în sensul strict al

cuvântului. În felul acesta avem șansa de a discerne autentice valori spirituale. Studiul suprafeței pământului și cel al genezei reliefului, morfogenia, conferă un soclu puternic oricărei poetici a peisajului, dar nu-și propune acest obiectiv.

Fizicianul nu se consacră definirii „spiritului” căruia îi dau ascultare transformările și reacțiile greutății, căldurii, luminii, electricității. De altfel, nu vom mai putea confunda inerția masei cu viața materiei, pentru că aceasta din urmă, în intimitatea sa strictă, este întotdeauna structură și acțiune, adică formă, și cu cât restrângem câmpul metamorfozelor, cu atât surprindem mai bine intensitatea și curba mișcărilor sale. Aceste controverse privind vocabularul artistic nu ar avea nici o utilitate dacă ele nu ar avea consecințe asupra metodelor.

În clipa în care abordăm problema vieții formelor în materie, nu separăm cele două noțiuni, iar dacă folosim doi termeni, nu o facem cu scopul de a conferi o realitate obiectivă unui procedeu de abstractizare, ci de a arăta dimpotrivă caracterul constant, indisolubil, ireductibil, al unui acord de fapt. În felul acesta forma nu acționează ca un principiu superior modelând o masă pasivă, întrucât se poate considera că materia impune propria sa formă formei. Și nu este vorba de materie și formă în sine, ci de materii la plural, numeroase, complexe, variabile având un aspect și o greutate, provenind din natură, dar nu naturale.

Din cele de mai sus se pot deduce mai multe principii. Primul, constă în faptul că materiile au un destin, sau dacă vreți, ele au o anumită vocație formală. Ele au o consistență, o culoare, o granulație. Ele sunt formă, așa cum spuneam, și chiar prin aceasta, ele cheamă, limitează sau dezvoltă viața formelor artei. Ele sunt alese nu numai în funcție de ușurința cu care pot fi prelucrate, sau în măsura în care arta se pune în slujba vieții, de pertinența lor utilitară, dar și pentru că ele favorizează o

anumită tehnică și produc anumite efecte. Astfel forma lor, în stare brută, suscită, sugerează, propagă alte forme și, ca să reluăm o expresie aparent contradictorie, și pe care capitolele precedente o elucidează, pentru că ele le eliberează urmând legea lor. Dar trebuie să precizăm fără întârziere faptul că această vocație formală nu este un determinism orb, deoarece — și acesta este cel de al doilea principiu — aceste materii, atât de bine caracterizate, atât de sugestive și chiar atât de exigente în ceea ce privește formele artistice, asupra cărora ele exercită un fel de atracție, sunt, la rândul lor, profund modificate de acestea.

Are loc un divorț între materiile artei și materiile naturii, chiar dacă între ele s-a stabilit un riguros acord formal. Se instituie o nouă ordine. Avem de-a face cu două regnuri deosebite, chiar dacă nu intervin artificiiile și construcția artistică. Lemnul statuii nu mai este lemnul arborelui; marmura sculptată nu mai este cea din carieră; aurul topit, ciocănit, devine un alt metal; cărămida arsă și construită nu mai are nici o legătură cu argila ce se află în carieră. Culoarea, granulația și toate valorile ce afectează percepția optică s-au schimbat. Lucrurile ce nu au suprafață, ascunse sub scoarță, îngropate în munte, blocate în pepită, pierdute în lut, s-au desprins din haos, au dobândit o epidermă, au aderat la spațiu și au primit lumina ce le modelează la rândul ei. Deși activitatea artistică nu a modificat echilibrul și raportul natural dintre părți, viața aparentă a materiei s-a metamorfozat. Uneori, la anumite popoare, relațiile dintre materiile artei și materiile structurii au constituit obiectul unor speculații cu totul bizare. Maeștrii Extremului Orient, pentru care spațiul este înainte de toate locul metamorfozelor și migrațiilor și care au socotit întotdeauna materia ca pe o răscruce din care pleacă un mare număr de direcții, au preferat dintre toate materiile naturii pe acelea care sunt, dacă se poate spune astfel, cele

mai „intenționale“ și care par a fi elaborate de o artă obscură; pe de altă parte, ei s-au străduit adesea, tratând materiile specifice ale artei, să le imprime caracteristicile naturii, mergând până la un fel de mistificare, în așa fel încât printr-o răsturnare singulară natura este pentru ei plină de obiecte de artă, iar arta plină de curiozități naturale. Astfel, decorul din pietre al prețioaselor lor grădinițe, alcătuit cu foarte multă grijă, pare a fi rezultatul fanteziei celor mai ingenioase mâini, iar ceramica lor din gresie pare a fi mai puțin opera unui olar decât o concrețiune miraculoasă elaborată de foc și de anumite coincidențe subterane. În afara acestei emulații captivante, a acestor permutări care caută artificii în interiorul naturii și aduc activitatea secretă a naturii în centrul invenției umane, ei au fost și artizanii materiilor celor mai rare, celor mai independente față de orice fel de model. Nu există nimic în lumea vegetală sau în lumea minerală care să sugereze sau să reamintească lacurile, densitatea lor rece, negrul lor neted, pe care alunecă o tenebroasă lumină; ele provin din rășina unui anumit pin, prelucrată și șlefuită îndelung, în colibe construite anume deasupra apelor curgătoare, la adăpost de orice urmă de praf. Materia folosită în pictura lor, care conține apă și fum, nu mai este nici una nici alta, pentru că ea posedă secretul contradictoriu de a le fixa, fără ca ele să înceteze să fie fluide, imponderabile și mobile. Dar această vrăjitorie care ne uimește și ne farmecă, venind de foarte departe, nu este mai insidioasă și mai inventivă decât travaliul Occidentului asupra materiilor folosite în artă. Tehnicile prețioase, de la care am fi tentați mai curând să ne împrumutăm exemplele, nu oferă poate, în acest sens, nimic care să se poată compara cu resursele picturii în ulei. Aici, fără îndoială, în domeniul unei arte aparent consacrată „imitării“, apare foarte clar principiul non-imitării, această originalitate creatoare care, din materialele

puse la dispoziție de natură, extrage materialul și substanța unei naturi noi, ce se reînnoiește mereu. Căci materia unei arte nu este un dat fix, dobândit odată pentru totdeauna; de la bun început ea este transformare și noutate, pentru că arta, ca și reacția chimică, elaborează, dar și continuă să se metamorfozeze. Uneori, pictura în ulei ne oferă spectacolul continuității sale transparente, ea surprinde forme, dure și clare, în cristalul ei strălucitor; alteori, ea le conferă o consistență compactă, ele par să se rostogolească și să alunece într-un element mobil. Uneori este aspră ca un perete, iar alteori vibrantă ca un sunet. Chiar dacă facem abstracție de culoare, constatăm că materia variază compozițional și în raportul *evident* dintre părți. Iar dacă facem apel la culoare, este limpede faptul că același roșu, de pildă, dobândește proprietăți diferite, nu numai după felul cum este el redat plastic, în tempera, în guașă, în frescă sau în ulei, dar și după felul în care se aplică fiecare din aceste procedee.

Aceste observații anunță altele, dar, înainte de a ajunge la ele, trebuie să clarificăm mai multe puncte. S-ar putea crede că există anumite tehnici în care materia este indiferentă, că desenul, de pildă, o supune la rigoarea unui strict procedeu de abstractizare și că, reducând-o la armătura suportului celui mai delicat, o volatilizează aproape. Dar această stare volatilă a materiei este tot materie și, fiind tratată astfel cu măsură, limitată riguros și fragmentată pe hârtia pe care o animă, ea dobândește o forță particulară. Mai mult, ea este extrem de variată: cerneală, laviu, creion, cărbune, sanguină, cretă, întrebuințate separat sau nu, constituie tot atâtea proprietăți definite, tot atâtea limbaje. Pentru a ne convinge de acest lucru, să încercăm să ne reprezentăm această imposibilitate: o sanguină de Watteau, de pildă, copiată în creion de către Ingres, sau,

și mai simplu, pentru că numele de maeștri antrenează valori de care nu ne-am ocupat încă, un desen în cărbune, copiat în laviu dobândește proprietăți cu totul surprinzătoare, el devine o nouă operă. Putem deduce din cele de mai sus o regulă de ordin mai general, legată de principiul destinului sau vocației formale, anunțat mai înainte: materiile în artă nu pot fi folosite una în locul celeilalte, cu alte cuvinte forma, trecând de la o anumită materie la alta, suferă o metamorfoză. Din acest moment, se poate concepe fără greutate importanța acestei observații în ceea ce privește studiul istoric al influenței exercitată de anumite tehnici asupra altora, iar noi am pornit de aici atunci când am încercat să instituim o critică a noțiunii maxime de influență, cu privire la raporturile dintre sculptura monumentală și artele prețioase în epoca romanică. Fildeşul sau miniatura copiate de către un artist specializat în pictură sau sculptură monumentală, pătrund în cu totul alt univers, căruia trebuie să-i acceptăm legile. Tentativele întreprinse de mozaic și de tapiserie în intenția de a realiza efectele picturii în ulei s-au soldat cu rezultatele pe care le cunoaștem. Pe de altă parte, maeștrii gravurii de interpretare au înțeles prea bine că nu trebuia să „rivalizeze” cu tablourile ce le serveau drept model (așa cum pictorii nu trebuie să rivalizeze cu natura), ci să le transpună. Aceste idei pot fi de altfel extinse. Ele ne ajută să definim opera de artă ca fiind unică, pentru că, echilibrul și proprietățile materiilor folosite în artă nefiind constante, nu se poate obține copia absolută, nici chiar într-o anumită materie fie și în momentul cel mai stabil al definirii unui stil.

Este oportun să insistăm asupra acestui lucru, dacă vrem într-adevăr să înțelegem, nu numai felul în care forma este, într-o oarecare măsură, materializată, dar că ea este întotdeauna materializată. Gândirea nu poate admite acest lucru de la bun început, căci plină de

amintirea formelor, ea tinde să le confunde cu această amintire însăși și să creadă că ele își au sediul într-o zonă imaterială a imaginației sau a memoriei, unde sunt la fel de complete, de definite ca acelea dintr-o piață publică sau dintr-o galerie de muzeu. Aceste dimensiuni ce par să existe în noi, interpretarea spațiului, raportul dintre părți în proporțiile umane și în jocul mișcărilor, cum ar putea oare fi modificate de materiile respective și cum ar putea depinde de ele? Să ne amintim de ceea ce a spus Flaubert cu privire la Partenon, „negru ca abanosul”. Poate voia să indice astfel o calitate absolută — absolutul unei dimensiuni care domină materia și care chiar o metamorfozează sau, și mai simplu, severa autoritate a unei gândiri indestructibile. Dar Partenonul este construit în marmură, și acest lucru este foarte important, în așa măsură încât tamburii de ciment, intercalați în coloanele sale cu prilejul unei restaurări judicioase, au putut da impresia unor barbare mutilări. Nu este oare ciudat că un volum poate să se transforme după cum se materializează în marmură, bronz, lemn, după cum este pictat în tempera sau ulei, gravat cu acul sau litografiat? Nu riscăm, oare, să confundăm proprietățile epidermice și de suprafață, ușor alterabile, cu altele, de ordin mai general, mai stabile? Nu, căci e adevărat că volumele, în aceste diferite ipostaze, nu sunt de fapt aceleași, pentru că ele depind de lumina care le modelează, care le pune în evidență reliefurile și care face din suprafață expresia unei densități relative. Or lumina la rândul ei este influențată de materia cu care intră în contact, pe suprafața căreia alunecă inegal sau se repartizează cu fermitate, în interiorul căreia pătrunde mai mult sau mai puțin, căreia îi conferă o calitate uscată sau onctuoasă. Este mai mult decât limpede faptul că, în pictură, interpretarea spațiului depinde de materia care, uneori o limitează, iar alteori o ilimitează, mai mult decât atât, un volum pictat în pastă groa-

să nu este identic cu același volum finisat cu ajutorul acelor straturi de glasiuri, aplicate peste primele straturi de pictură uscată.

Suntem astfel determinați să raportăm noțiunea de materie la noțiunea de tehnică, care, de fapt, sunt indisolubil legate între ele. Plasând-o în centrul investigațiilor noastre, nu am avut niciodată impresia că ea le-ar fi impus vreo restricție. Dimpotrivă, ea constituia pentru noi observatorul de unde privirea și studiul puteau să cuprindă în cadrul aceleiași perspective cel mai mare număr de obiecte posibil în imensa lor diversitate. Pentru că ea este susceptibilă de mai multe accepțiuni: poate fi considerată o forță vie, sau o mecanică, sau chiar un simplu agreement. Ea nu însemna pentru noi nici automatismul „meșteșugului” și nici curiozitatea și rețetele unei „bucătării”, ci o poezie a acțiunii și, ca să ne limităm la vocabularul nostru, cu toată aproximația de incertitudine și provizorat pe care o conține, mijlocul de manifestare al metamorfozelor. Ni s-a părut întotdeauna că, în cadrul acestor studii atât de dificile, mereu expuse fluctuației judecăților de valoare și interpretărilor celor mai hazardate, studierea fenomenelor de ordin tehnic nu numai că ne garantează o anumită obiectivitate controlabilă, dar ne introduce totodată în fondul problemelor, *punându-ni-le, atât nouă cât și artistului în aceiași termeni și din același punct de vedere*. Situație rară de altfel și favorabilă, al cărei interes este important să-l precizăm. Obiectivul anchetei fizicianului și al biologului este acela de a reconstitui cu ajutorul unei tehnici controlate de experiență, însăși tehnica naturii, metoda nefiind descriptivă, ci activă, pentru că ea reconstituie o activitate. Noi nu putem folosi experiența ca mijloc de control, iar studiul analitic al acestui de al patrulea „regn” pe care îl constituie lumea formelor nu poate alcătui decât o știință de observație. Considerând tehnica însă un proces și încercând să o reconstituim ca atare, avem

șansa să depășim fenomenele de suprafață și să sesizăm relațiile profunde.

Această poziție metodică formulată în felul acesta, pare firească și rezonabilă, dar, pentru ca să o înțelegem exact și mai ales pentru ca să-i determinăm toate efectele, trebuie să combatem mereu, chiar în ceea ce ne privește, vestigiile anumitor erori. Cea mai gravă, și cea mai tenace ține de opoziția scolastică dintre fond și formă, asupra căreia nu vom mai reveni. Pentru mulți observatori avizați, preocupați de căutările din domeniul tehnicii, tehnica rămâne nu numai un procedeu de cunoaștere fundamentală, repetând un proces creator, dar și propriu instrument al formei, după cum forma este veșmântul și vehiculul fondului. Această restricție arbitrară duce ineluctabil la două poziții false, a doua putând fi considerată refugiul și scuza celei dintâi. Apreciind tehnica ca pe o gramatică, ce, fără îndoială, a trăit și trăiește încă, dar ale cărei reguli au dobândit un fel de fixitate provizorie, un fel de valoare unanim consimțită, se identifică regulile limbajului comun cu tehnica scriitorului, practica meșteșugului cu tehnica artistului. Cealaltă eroare constă în abandonarea, în sfera nedeterminată a principiilor, a oricărui demers creator suprapus acestei gramatici, după cum vechea medicină explica fenomenele biologice prin acțiunea principiului vital. Dar dacă, încetând să separăm ceea ce este unitar, încercăm pur și simplu să clasificăm și să înlănțuim fenomenele, observăm că tehnica este într-adevăr alcătuită din acumulări și degradări și că este posibil, la egală distanță de sintaxă și de metafizică, să o asimilăm unei fiziologii.

Este adevărat că noi înșine întrebuițăm în cele două sensuri termenul ce ne preocupă: tehnicile nu înseamnă tehnica, însă primul sens l-a influențat restrictiv pe cel de al doilea. Am putea cădea de acord asupra unui punct și anume că, în cadrul operei de artă, ele reprezintă

două aspecte inegale, dar strâns legate ale activității: totalitatea procedeeleor unui meșteșug și, pe de altă parte, modul în care ele fac să trăiască formele în materie. Ar însemna să conciliem noțiunea de pasivitate cu cea de libertate. Dar nu este de ajuns, căci dacă tehnica este un proces, noi trebuie, examinând opera de artă, să depășim limita tehnicilor ca meșteșug și să refacem drumul lung al genealogiei. Aici rezidă interesul fundamental (superior interesului istoric propriu-zis) pe care îl prezintă „istoria” operei de artă înainte de execuția definitivă, analiza primelor idei, schițelor, crochiurilor anterioare statuii sau tabloului. Aceste febrile metamorfoze și studiile serioase ce le însoțesc desfășoară opera sub ochii noștri, după cum execuția unui pianist desfășoară sonata, și este foarte important să le vedem încă acționând și deplasându-se în cadrul operei de artă aparent imobilă. Ce ne oferă ele oare? Puncte de reper în timp? O perspectivă psihologică, topografia contrastantă a unor stări de conștiință succesive? Mult mai mult: însăși tehnica vieții formelor, dezvoltarea sa biologică. O artă care ne încredințează, din acest punct de vedere, secrete din abundență, prin diferențele „stadii” ale planșelor, este gravura. Ele reprezintă o curiozitate pentru amatori, dar pentru studiu ele prezintă o semnificație mai profundă. Chiar dacă nu examinăm decât schița unui pictor, schiță redusă la ea însăși, fără să luăm în considerație trecutul său de crochiuri, viitorul său de tablou, se simte că ea implică deja sensul său genealogic și că trebuie interpretată nu ca o formă fixă, ci ca o formă în mișcare.

Acestor investigații genealogice trebuie să le adăugăm altele privind variațiile, și altele privind interferențele. Viața formelor își caută adesea alte căi de manifestare în interiorul aceleiași arte și în opera aceluiași artist. Este contestabil că ea își va găsi deplina armonie

și echilibrul, dar nu este mai puțin adevărat că acest echilibru tinde către ruptură și către noi experiențe. Se simplifică în mod ciudat problema, nevrând să se vadă în aceste nuanțe, adeseori atât de distincte, altceva decât transpunerea poetică a frământărilor vieții umane. Și care este raportul necesar dintre servituțile sau greutatea fizică a maturității și tânăra libertate de care dau dovadă, spre sfârșitul vieții lor, Tintoretto, Hals și Rembrandt? Nimic nu este mai concludent decât aceste puternice variații care demonstrează mobilitatea tehnicii față de meșteșug. Nu că materia ar exercita asupra ei o presiune, dar tehnica trebuie să extragă mereu din materie alte forțe, întotdeauna dinamice, și nu vitrificate sub un vernis impecabil. Nu poate fi vorba de o deplină stăpânire a „mijloacelor”, din moment ce aceste mijloace nu mai sunt suficiente. În fine nu este vorba nici de virtuozitate, pentru că virtuozul are voluptatea echilibrului dobândit, desenând mereu aceeași figură de dans al cărui fir subțire și foarte întins este mereu pe punctul de a ceda, rezistând totuși mereu.

În ceea ce privește interferențele, sau fenomenele de încrucișare și permutare, ele pot fi interpretate ca o reacție împotriva vocației formale a materiilor folosite în artă, sau, și mai precis, ca o intervenție a tehnicii în raporturile dintre tehnici. Ar fi interesant să li se studieze istoria, să se cerceteze felul în care se manifestă din acest punct de vedere legea primatului tehnic, și felul în care s-au constituit și apoi s-au degradat, în practică și în pedagogie, aceste noțiuni de unitate și de necesitate, care se impun mai mult sau mai puțin unor „meșteșuguri” ale artei. Dar, în afara oricărui eveniment istoric ce angajează ansambluri, nu am avea decât de câștigat analizând serios, și din acest punct de vedere, desenele și picturile sculptorilor sau sculpturile pictorilor. Cum să nu ținem seama de Michelangelo sculptorul, studiindu-l pe Michelangelo pictorul, și nu sunt

oare evidente relațiile strânse dintre pictor și acvafortist la Rembrandt? Nu e de ajuns să spunem că gravura lui Rembrandt este gravura unui pictor (concept care a variat, la rândul său, în mod straniu), trebuie să cercetăm prin ce mijloace și în ce măsură caută ea să realizeze efectele picturii, și care dintre ele, cum nu este de ajuns să se evoce, atunci când se vorbește de pictura sa, numai lumina din gravurile sale, ci trebuie să considerăm diversele artificii prin care lumina, transpusă, acționează asupra unei alte materii, al cărei ascendent îl suferă la rândul său. Un alt exemplu este acela al relațiilor dintre acuarelă și pictură în școala engleză. Desigur, punctul lor de plecare îl constituie Rubens și Van Dyck, acești uimitori acuareliști în ulei, dacă se poate spune astfel. Fluiditatea materiei lor pictate are, în opera lor, ceva apos. Dar nu este vorba în acest caz de acuarela propriu-zisă. Cum se definește oare această artă specială ca atare, în ce fel se eliberează ea, în intenția de a-și dobândi „necesitatea” formală și a-și exercita în fine influența strălucirii tonului, a transparenței umede, la pictori ca Bonington și Turner? Aceste căutări ar revela aspecte neașteptate ale activității formelor. Materiile nu se pot folosi unele în locul altora, tehnicile însă se întrepătrund, iar la granițele dintre ele, interferențele tind să creeze materii noi.

Dar pentru a conduce aceste investigații nu este suficient să avem doar o opinie generală și sistematică despre tehnică, și să aderăm spiritual la ideea importanței rolului său, ci trebuie, în primul rând, să ne dăm seama de felul cum acționează și, în sensul strict al cuvântului, să o urmărim pas cu pas, să vedem viața la lucru. Altfel este limpede că orice anchetă referitoare la genealogie, variații și interferențe rămâne inevitabil superficială și precară. În acest moment intervine unealta și mâna. Dar să luăm aminte că un catalog descriptiv al uneltelor nu va revela niciodată nimic, iar dacă

apreciem mâna ca pe o unealtă fiziologică, studiile noastre se află oarecum reduse la analiza unui anumit număr de procedee tip, înregistrate în manuale, ca acelea care se tipăreau altădată în intenția de a învăța rapid arta de a picta în pastel, ulei sau tempera, colecții, interesante de altfel, de formule rigide. Între mână și unealtă se stabilește o familiaritate umană. Acordul lor este rezultatul unei colaborări foarte subtile și care nu este definită de obișnuință. Ea lasă să se înțeleagă faptul că, dacă mâna se adaptează unelei, dacă ea are nevoie de această prelungire a ei însăși în materie, unealta, în schimb, este produsul mâinii. Noțiunea de unealtă nu implică pe aceea de mecanică. Dacă propria sa formă își desenează deja activitatea, dacă ea implică, un anumit viitor, acest viitor nu constituie o predestinare absolută, iar dacă așa stau lucrurile, atunci este vorba de un act de insubordonare. Se poate grava cu un cui. Dar chiar acest cui are o formă și dă naștere unei forme care nu este pasivă. Revoltele mâinii nu au intenția să anuleze instrumentul, ci să pună bazele unei posesiuni reciproce. Ceea ce modifică este modificat la rândul său. Pentru a înțelege aceste acțiuni și aceste reacții, să nu mai analizăm separat noțiunile de formă, materie, unealtă și mână, ci să ne plasăm acolo unde ele se întâlnesc, în locul geometric al activității lor.

Vom împrumuta din limbajul pictorilor termenul care îl desemnează prin excelență și care ne face să percepem imediat energia acordului: tușa. Considerăm că acest termen poate fi extins la artele grafice și de asemenea la sculptură. Tușa este moment — acela în care unealta actualizează virtualitatea formei în materie. Ea este permanentă, pentru că ea este aceea care construiește și fixează forma. Se întâmplă ca ea să-și disimuleze activitatea, să se ascundă, să se imobilizeze, dar noi trebuie și putem întotdeauna să o regăsim chiar sub aparența ce-

lei mai compacte continuități. Atunci opera de artă își recucerește prețioasa sa calitate vitală: desigur ea este un tot, coerent, solid, inseparabil; desigur, după cum spune Whistler, ea nu „freamătă” — dar poartă în ea urmele de neșters (chiar ascunse) ale unei vieți agitate. Tușa constituie adevăratul contact între inerție și acțiune. Sau este peste tot egală și aproape invizibilă, ca aceea practică de miniaturistii de dinaintea secolului al XV-lea, sau caută să redea printr-o juxtapunere minuțioasă sau printr-o fuziune, nu o serie de note vibrante, ci, dacă se poate spune astfel, un „strat” unic, nud și neted; părând că se autodistruge, dar rămânând tot definire a formei. Am spus că o valoare, un ton nu depind numai de proprietățile și de raporturile dintre elementele ce le compun, ci de maniera în care sunt puse, adică „de așezarea tușelor”. Acest lucru desparte opera de artă pictată de poarta unei șure sau de o caroserie. Tușa este structură. Ea supra-pune structura sa, structurii ființei sau obiectului, forma sa, care nu este numai culoare și valoare, ci (chiar în cantități infime) greutate, densitate, mișcare. Putem să-i dăm aceeași interpretare și în materie de sculptură. Ne-am străduit, nu de mult, referindu-ne la o anumită analiză a spațiului, să discernem două feluri de procedee de execuție: acela care, pornind din exterior, caută forma în interiorul blocului și acela care, pornind de la armătura interioară și completând-o treptat, duce forma la plinitudine. Cioplirea se efectuează prin „tușe” din ce în ce mai precise și mai unite prin raporturi tot mai strânse; celălalt procedeu operează în același fel, iar sculptorul, sensibil în exclusivitate la relațiile dintre volume, la echilibrul maselor, total indiferent față de căutările și efectele modelului nu și-a „tușat” mai puțin statuia; el poate fi caracterizat prin economia de „tușă” după cum alții se caracterizează prin abundența ei.

Poate vom reuși să extindem, fără să comitem vreun abuz, întrebuintarea acestui termen chiar la domeniul arhitecturii, cel puțin în ceea ce privește studiul efectelor, și desigur, pentru epocile și stilurile în care domină valorile picturale. Monumentele din această epocă par modelate și făcute cu mâna care și-a lăsat amprenta sa directă, aproape vizibilă. Ar fi interesant de verificat dacă, după cum suntem înclinați să credem, unitatea de tușă nu poate fi surprinsă, într-un fel sau altul, în diferitele domenii ale artei, în aceeași etapă a vieții stilurilor, și în ce măsură acest acord, dificil de precizat, determină sau nu interferențe de ordin mai general decât acelea la care am făcut aluzie. Îndărătul cuvântului, ce riscă să păstreze multă vreme o valoare specială și limitativă, să menținem sensul de *atac* și de tratare a materiei, nu în afara operei de artă, ci în interiorul ei. În această privință studiul gravurii ne poate spune mult. Nu vom putea parcurge aici întregul labirint de complicații al acestui domeniu și nici nu vom putea intra în detaliile fizicii și ale chimiei sale. Să ne mulțumim să spunem că materiile sale, simple în aparență, sunt în realitate multiple și complexe: în ceea ce privește gravura cu dălțița avem, de pildă, arama plăcii, oțelul uneltei de gravat, hârtia foi de încercare, cerneala ce folosește la imprimare. Înainte chiar de intervenția mâinii, fiecare dintre aceste elemente implică ideea de diversitate, atunci când mâna intră în acțiune, este evident că ea modifică mai mult sau mai puțin raportul dintre datele fundamentale. Să ne referim la genul de gravură cel mai constant din punct de vedere al tehnicii sale: materia gravată este de o diversitate remarcabilă. Anumite planșe reamintesc de unealtă și păstrează un aspect metalic pe care altele îl ascund sau îl pierd cu totul datorită bogăției și modulației operațiilor. Formidabila abstractizare a lui Marc Antonio Raimondi, care îl reduce pe Rafael la epură și transmite geniului său o aus-

teritate sfâșietoare, nu are nimic comun cu onctuozitatea, aproape senzuală, a lui Edelynck. Dacă luăm exemplul acvafortei, fără să evocăm neapărat vibrația hârtiei și a cernelilor, observăm cum se construiește, în jurul obsesiei luminii, o lume în profunzime: intervine un element nou, acidul, care sapă mai mult sau mai puțin trăsăturile, le comprimă sau le dilată, prin corodare, cu o neregularitate calculată, și care conferă tonului o căldură străină oricărui alt procedeu, în așa fel încât o linie zgâriată cu dălțița sau aceeași linie săpată de acid, reduse la ele însele, și fără să sugereze vreo figură anume, constituie deja două forme distincte; unealta s-a schimbat și ea, simplu vârf ascuțit, mănuit ca un creion, în timp ce tija de oțel a dălțiței, de formă prismatică și cu vârful tăiat oblic, este mănuită dinapoi înainte, printr-o mișcare imprimată de încheietura mâinii. Avem de-a face tot cu vocația formală a materiei și a uneltei, tușa însă, sau atacarea materiei cu ajutorul uneltei, se măsoară cu această predestinare formală, smulgându-i efecte cu totul originale, folosindu-se de o serie de artificii. Arta lui Rembrandt ne oferă cele mai frumoase exemple în acest sens: printre altele, această suprapunere de trageri, debavurate sau nu din *pointe-sèche*, asigurând astfel delicatele variații de lumină sau efectul blând și catifelat al întunericului. Uneori gravează de parcă ar desena cu penița, linia fiind mai mult sau mai puțin liberă și deschisă, iar alteori gravează de parcă ar picta, căutând întreaga scară de valori în volutele de foc ale efectului și în misterul umbrelor adânci. Structuri fragile, pe care imprimarea repetată le atenuază, le estompează și sfârșește prin a le aplatiza complet, plăcile uzate mai păstrează doar rețeaua inferioară a acestor execuții etajate, după cum un oraș străvechi, din care au mai rămas doar urmele unor temelii, arată planul edificiilor sale. Un fel de genealogie în sens invers, sau o contra-dovadă a unor bogate re-

surse ale operei dispărute. Iconograful sau istoricul propriu-zis vor spune că esențialul rămâne, dar tocmai esențialul a dispărut, nu plenitudinea, farmecul rar al frumoasei piese artistice, ci valoarea fundamentală a unei arte care construiește spațiul și forma în funcție de o anumită materie, prin anumite tușe specifice. Astfel se definește cu pregnanță sub ochii noștri, prin procedeul de descompunere a unei capodopere, noțiunea activă și vie de tehnică.

IV. FORMELE ÎN GÂNDIRE

Până în prezent am tratat forma ca pe o activitate independentă, opera de artă ca pe un fapt izolat de complexul cauzal sau, mai bine zis, ne-am preocupat să stabilim în cadrul sistemului de relații particulare în care se află angajată un fel de cauzalitate specifică pe care am găsit oportun să o precizăm în primul rând. Bogata serie de fenomene pe care forma le desfășoară în spațiu și în materie, justifică și determină o categorie de studii. Aceste proprietăți, aceste mișcări, aceste proporții, aceste metamorfoze nu constituie indicii secundare, ci obiectul esențial, și credem că am afirmat acest lucru, în ciuda conciziunii deliberate a acestei expuneri, pentru ca noțiunea de lume a formelor să înceze să mai apară ca o metaforă și pentru ca, în linii mari, să fie justificată tentativa noastră de a pune bazele unei metode biologice. Nu pierdem din vedere însă critica pe care o face Bréal oricărei științe a formelor ce „realizează” forma ca atare, constituind-o ca pe o ființă vie. Dar care este oare poziția omului în acest ansamblu atât de divers și atât de bine consolidat? Mai rămâne un loc oare și pentru gândire? Sau adăpostindu-ne îndărătul unui anumit vocabular, n-am făcut altceva decât psihologie în imagini? Nu este oare timpul să ne întoarcem la sursă? Aceste forme oare trăiesc în spațiu și în materie, nu trăiesc, oare, mai întâi pe plan spiritual?

Sau mai bine zis nu trăiesc ele, oare, într-adevăr și numai pe plan spiritual, activitatea lor exterioară nefiind decât amprenta unui proces intern?

Da, formele care trăiesc în spațiu și în materie, trăiesc și pe plan spiritual. Dar interesant este să știm ce fac și cum se comportă, de unde vin, prin ce etape trec și în ce constă agitația sau activitatea lor înainte de a se materializa, dacă este posibil ca în calitate de forme, chiar pe plan spiritual, să fie lipsite de „corp”, ceea ce constituie într-adevăr aspectul esențial al problemei. Își au ele oare sediul, precum zețele mame, într-o regiune îndepărtată, de unde vin atunci când le evocăm? Sau se dezvoltă lent, rod al unui germene obscur, precum animalele? Trebuie oare să considerăm că în spațiile încă neexplorate și nedefinite ale vieții spirituale, ele primesc o încărcătură de forțe necunoscute pe care noi nu le putem denumi și care le conferă în mod definitiv prestigiul ineditului?

Prezentate astfel, aceste probleme riscă să rămână fără răspuns, sau în orice caz, fără un răspuns satisfăcător, căci ele presupun și respectă un antagonism de care ne-am izbit cândva și pe care am încercat să-l elucidăm. Considerăm că nu poate fi vorba de antagonism între gândire și formă și că lumea formelor pe plan spiritual este identică în esență, cu lumea formelor în spațiu și materie: nu există între ele decât o diferență de plan sau, dacă vreți, o diferență de perspectivă.

Conștiința umană tinde mereu către un limbaj și chiar către un stil. A căpăta conștiință înseamnă a căpăta formă. Chiar în etajele inferioare zonei definirii și inteligibilității, există încă forme, dimensiuni, raporturi. Caracterul specific al spiritului este acela de a se descrie permanent pe sine însuși. Este un desen ce se face și desface mereu, iar activitatea sa, în acest sens, este o activitate artistică. Ca și artistul, el prelucrează natura, folosind datele pe care i

le transmite impetuos din interior viața psihică, elaborându-le neîncetat pentru a le transforma în materia sa specifică, spirituală, pentru a le forma. Această activitate este atât de dură încât uneori spiritul obosește și simte nevoia să se destindă, să se deformeze, să accepte pasiv ceea ce îi parvine din profunzimile oceanice ale vieții. El are certitudinea reîntineririi prin apelul la instinctul brut, lăsându-se pradă impresiilor fugitive, unduirilor nesfârșite și uniforme ale sentimentului, el distruge vechile tipare verbale, răstoarnă ordinea logică, dar aceste revolte și frământări spirituale au ca scop inventarea unor forme noi, sau mai bine zis, activitatea lor dezordonată și confuză este tot o operație exercitată asupra formelor, un fenomen formal. Sunt pe deplin convinși că ar fi posibil și util să se instituie pe aceste baze o metodă psihografică, poate chiar utilizând noțiunile relative la tehnică și la tușă, pe care le-am elucidat mai sus. Artistul dezvoltă sub ochii noștri însăși tehnica gândirii, el ne oferă un fel de mulaj al acesteia pe care noi putem să-l vedem și să-l atingem.

Dar privilegiul său nu este numai acela de a realiza acest mulaj cu îndemânare și precizie. El nu fabrică o colecție de solide pentru un laborator de psihologie, el creează o lume complexă, coerentă, concretă, și, prin faptul că această lume există în spațiu și în materie, dimensiunile și legile ei nu sunt numai cele ale gândirii în general, ci sunt dimensiuni și legi particulare. Poate suntem cu toții, în adâncul ființei noastre, un fel de artiști fără mâini, dar apanajul artistului sunt mâinile, iar forma din el se înfruntă întotdeauna cu ele. Ea nu este niciodată tendință către acțiune, ea este acțiunea. Forma nu se poate priva de spațiu și de materie, și după cum ne vom strădui să demonstrăm, ea trăiește aici, înainte chiar de a le fi luat în stăpânire. Fără îndoială, acest lucru marchează diferența dintre artist și omul de rând și, mai mult chiar, dintre artist și intelectual. Omul

obișnuit nu este un zeu creator de lumi distincte, el nu este specializat în inventarea și fabricarea acestor utopii spațiale, acestor jucării fabuloase, dar el păstrează un fel de inocență, care de altfel poate fi alterată de ceea ce se cheamă gust. Intelectualul folosește o tehnică ce nu este aceea a artistului, pe care o nesocotește, căci ea tinde să supună inevitabil orice activitate procedeeleor inteligenței discursive. În momentul în care încercăm să stabilim cu precizie ceea ce este original și ireductibil în tehnica spirituală a artistului, simțim noi înșine dificultățile și poate osteneala provocată de acest efort. Trebuie să transcriem în limbajul inteligibilului demersurile acțiunii. Trebuie să ne apropiem cât mai mult de artist, să încercăm să ne substituim lui: dar eliminând ceea ce nu este el, nu înseamnă oare că-l privăm de prețioasa lui calitate umană? Poate că, atunci când încercăm să scoatem în evidență demnitatea sa de gânditor, dar de gânditor al unei anumite gândiri, el se va considera frustrat? Totuși, urmând această cale, și numai această cale, fără nici un fel de deviere, avem șansa să ajungem la adevăr. Artistul nu este nici esteticianul, nici psihologul și nici istoricul artei; el poate deveni toate acestea, și cu atât mai bine pentru el. Dar viața formelor în gândirea sa nu este aceeași cu viața formelor în gândirea celeilalte categorii de spirite, nefiind nici măcar cea care se reface în gândirea spectatorului celui mai receptiv și mai dotat.

Se caracterizează ea oare prin abundența și intensitatea imaginilor? Suntem mai întâi tentați să credem acest lucru, să ne reprezentăm gândirea artistului, populată și iluminată intens de halucinații strălucitoare, și chiar să interpretăm opera de artă ca pe copia aproape pasivă a unei „opere interioare“. În anumite cazuri acest lucru nu este exclus. Dar în general bogăția, forța și libertatea imaginilor nu sunt caracteristice doar artistului; el poate fi câteodată foarte sărac din acest punct de vedere, în timp

ce printre oamenii obișnuiți, cei ce posedă asemenea daruri sunt mult mai numeroși decât se bănuiește. Visăm cu toții. Inventăm în visele noastre, nu numai o înlanțuire de întâmplări, o dialectică a evenimentului, dar și ființe, un cadru natural, un spațiu de o autenticitate obsedantă și iluzorie. Suntem pictorii și dramaturgii fără voie ai unei serii de bătălii, de peisaje, de scene de vânatoare, de răpiri, și ne compunem un întreg muzeu nocturn de capodopere spontane, a căror neverosimilitate se sprijină pe afabulație și nu pe consistența maselor sau pe justetea tonurilor. Memoria, la rândul ei, pune la dispoziția fiecăruia dintre noi un bogat repertoriu. Așa cum imaginația delirantă creează operele vizionarilor, tot așa educația memoriei elaborează la anumiți artiști o formă interioară care nu este nici imaginea propriu-zisă și nici simpla amintire, și care le permite să se sustragă despotismului obiectului. Această amintire astfel „formată” își are proprietățile sale particulare; este rezultatul unui fel de memorie inversată, alcătuită dintr-o serie de uitări calculate. În ce scop și după ce criterii s-au produs aceste uitări calculate? Intrăm într-un alt domeniu decât acela al memoriei și al imaginației. Viața formelor în gândire, și noi intuim acest lucru, nu este decalcul vieții imaginilor și al amintirilor.

Imaginile, amintirile există în sine, își inventează arte necunoscute ce se desfășoară doar pe plan spiritual. Ele nu au nevoie să iasă din acest crepuscul pentru a se întregi, el este favorabil strălucirii și persistenței lor. Artă spontană a imaginilor, care prezintă întreaga inconsistență a libertății; artă insidioasă a amintirilor, care desenează fără grabă evadări în timp. Forma implică nevoia imperioasă de a părăsi acest domeniu; exterioritatea sa, am precizat acest lucru, constituie principiul său intern, iar viața sa pe plan spiritual este pregătitoare celei din spațiu. Înainte chiar de a se desprinde de gândire și de a intra în întinderea spațială, în

materie și tehnică, ea este întindere spațială, materie și tehnică. Forma nu este niciodată întâmplătoare. După cum fiecare materie își are vocația sa formală, fiecare formă își are vocația sa materială, schițată încă din viața ei interioară. Ea este încă impură, adică instabilă, și atâta timp cât nu s-a substanțializat, adică nu s-a exteriorizat, ea nu încetează să se frământă în rețeaua foarte delicată a corecturilor între care oscilează experiențele sale. Acest lucru o deosebește de imaginile visului, riguroase și totale. Ea este asemănătoare acelor desene ce par să-și caute sub ochii noștri conturul și echilibrul și a căror imobilitate multiplă ne dă impresia de mișcare. Dar dacă aceste aspecte nu ascultă încă de o opțiune care să le fixeze, ele nu sunt nici vagi și nici indiferente. Oricât de reduse, oricât de fugitive ar fi intenția, dorința, presentimentul, forma își reclamă și își posedă atributele, proprietățile, prestigiul tehnic. Pe plan spiritual, ea este tușă, cioplitură, fațetă, parcurs linear, lucru modelat, lucru pictat, organizare de mase din materii specifice. Ea nu face abstracție de lumea înconjurătoare. Ea nu este lucru în sine. Ea angajează simțul tactil și văzul. După cum muzicianul nu aude *desenul* muzicii sale, un raport de numere, ci tonalități, instrumente, o orchestră, tot astfel pictorul nu vede abstracțiunea tabloului său, ci tonuri, un modeleu, o tușă. Mâna, pe plan spiritual, lucrează. În abstract creează concretul și în imponderabil, ponderea.

Constatăm o dată mai mult diferența profundă ce separă viața formelor de viața ideilor. Amândouă au un punct comun care le deosebește de viața imaginilor și de viața amintirilor: ele se organizează în vederea acțiunii și continuă o anumită categorie de raporturi. Dar este limpede că, dacă există o tehnică a ideilor, și dacă este imposibil să se separe ideile de tehnica lor, aceasta nu se poate măsura decât prin ea însăși, iar raportul său cu lumea exterioară este tot o idee. Ideea artistului este formă, și

viața sa afectivă devine tot formă. Tandrețea, nostalgia, dorința, furia, sunt în el, și multe alte elanuri încă, mai fluide, mai ascunse, uneori mult mai bogate, mai colorate și mai subtile decât la ceilalți oameni, dar nu în mod obligatoriu. El este totdeauna scufundat din plin în viață, de unde își trage seva. El este uman și nu profesional. Eu nu îl privesc de nimic. Privilegiul său este însă acela de a crea imagini, de a-și aduce aminte, de a gândi, de a simți prin forme. Trebuie să acordăm acestui punct de vedere deplină-i extindere, și în ambele sensuri: nu susținem că forma este alegoria sau simbolul sentimentului, ci activitatea proprie lui, ea acționează asupra sentimentului. Să spunem dacă vreți, că arta nu se mulțumește să confere o formă sensibilității, ci că ea trezește în sensibilitate forma. Dar, din orice punct de vedere am privit chestiunea, forma revine implicit în centrul preocupărilor noastre. Dacă ne-am propune, ceea ce nu este în intenția noastră, să definim și o psihologie a artistului, ar trebui să analizăm o imaginație, o memorie, o sensibilitate și un intelect de natură formală, să precizăm toate procedeele prin care viața formelor, pe plan spiritual, propagă un prodigios animism care, având drept suport lucrurile naturale le transformă în lucruri imaginare, amintite, gândite și sensibile — și vom constata că de fapt ele sunt tușe, accente, tonuri și valori. Definiția formulată de Bacon cu privire la *homo additus naturae* este vagă și incompletă, pentru că nu este vorba doar de un *homo* oarecare, de omul în general, dar nici de o natură distinctă, aflată în afara lui, care îl acceptă cu o pasivitate imperturbabilă. Între acești doi termeni intervine forma. Omul în cauză, acela de care ne ocupăm aici, formează această natură; înainte de a pune stăpânire pe ea, el o gândește, o simte, o vede ca formă. Acvafortistul o vede în acvaforte, iar alegerea lui este determinată deja de eventualul avantaj de ordin tehnic — Rembrandt proiectează lumina lanternei peste

profunzimile Bibliei, Piranese alternează peste ruine sclipirile și umbrele clarului de lună roman, iar ca pictor de teatru el n-ar fi putut găsi nici o oră din zi care să favorizeze în aceeași măsură artificiile și efectele ametoare ale perspectivei teatrale. Pictorul nuanțelor are o predilecție pentru ceață și ploaie, care le armonizează, privind lumea printr-o perdea umedă, în timp ce coloristul Turner, contemplă soarele, potențat, refractat, mobil, în paharul său cu apă de acuarelist.

Dar nu reiese, oare, că viața formelor, pe plan spiritual, se desfășoară cu o consecvență riguroasă și perfectă, că pe acest plan se exercită o predestinare inflexibilă care ar determina, alături de om, apariția unei alte specii umane, altfel structurată, având destinul său propriu, după cum o specie animală se poate diferenția de altele? Raporturile dintre viața formelor și celelalte activități spirituale nu sunt constante și nu pot fi definite o dată pentru totdeauna. Așa cum trebuie să ținem seama de interferențele tehnice pentru a putea înțelege jocul formelor în materie, tot astfel trebuie să ținem seama de diferențele de structură și tonalitate în cadrul unor categorii spirituale. Unele sunt dominate de memorie: ea reduce câmpul metamorfozelor la pașitori, la virtuozii însă intensitatea sa rămâne intactă. Caracterul, impetuos și instantaneu al imaginii se impune brusc vieții formelor la vizionari. Există intelectuali ai formei care se străduiesc să o conceapă ca pe o idee și să-i regleze viața după aceea a ideilor. Iar dacă am aduce în discuție toată gama temperamentelor, am constata fără dificultate că viața formelor se resimte mai mult sau mai puțin din acest punct de vedere, încât într-un anumit moment al analizei noastre vom fi tentați să recurgem la un fel de grafologie.

Dar acestei diversități de raporturi dintre omul din artist și artistul propriu-zis se adaugă o altă, ce ține exclusiv de domeniul formelor. Am insistat mai sus asupra ceea ce numim vo-

cație formală a materiilor artei, înțelegând prin aceasta că materiile implică un anumit destin tehnic. Acestei vocații a materiilor, acestui destin tehnic îi corespunde o vocație pe plan spiritual. Am constatat că viața formelor nu este aceeași în spațiul plat al mozaicarului și în cel construit, al lui Alberti; în spațiul-limită al sculptorului romanic și în spațiul-mediu al lui Bernini; ea nu este aceeași în materiile picturii și în acelea ale sculpturii, în pasta groasă, în glasiuri, în piatra cioplită, în bronzul turnat; ea nu mai este aceeași în gravura pe lemn și în acvatinta. Așadar, unei anumite categorii de forme îi corespunde o anumită categorie spirituală. Nu este de competența noastră să explicăm cauzele acestei corespondențe, dar este extrem de important să constatăm acest lucru. Subliniem, aceste lucruri se petrec în viață, adică în cadrul unei mișcări neregulate, ca rezultat al unor experiențe, comportând un caracter de probabilitate și chiar riscuri. Nu ne ocupăm aici de descrierea fenomenelor de ordin psihic, care se pot repeta într-un laborator, ci de fapte mai complexe a căror curbă generală include multe oscilații: aceste greșeli, aceste reveniri, aceste eșecuri modifică traiectoria curbei, fără să-i devieze sensul, ba chiar o confirmă. Sculptorii ce au o viziune picturală și pictorii ce au o viziune sculpturală nu ne furnizează exemple doar în legătură cu principiul interferențelor; ei demonstrează forța vocației, chiar prin felul în care ea rezistă atunci când este contrariată. În anumite cazuri vocația își cunoaște materia specifică sau o intuiește; ea și-o reprezintă, dar nu o posedă încă. Pentru că tehnica nu este un dat, ea trebuie trăită, ea trebuie să acționeze asupra ei înseși. În tinerețea lui Piranesi găsim un exemplu concludent al acestei premoniții febrile care ar vrea să afle prematur, să devanseze experiența. Piranesi, elevul unui gravor bun, rece și abil, sicilianul Giuseppe Vasi, dorea să afle negreșit de la maestrul său secretul „adevăratei” acvaforte, și

pentru că acesta, limitat de propria-i neștiință, era incapabil să-l inițieze, se spune că ucenicul s-ar fi infuriat la culme. O celebră mărturie a acestei contradicții dintre o vocație impetuoasă și o materie ce nu a fost încă pe deplin inventată, o constituie primele ipostaze ale *Inchiosorilor* sale. Osatura lor este foarte puternică, dar ele rămân la suprafața plăcii de aramă. Ele nu și-au aflat și nu și-au definit încă substanța specifică. Parcă vedem vârful daltei rotindu-se febril în toate direcțiile, neizbutind să atace materia, să pătrundă în adâncul ei. El schitează febril și generos aceste construcții colosale, care nu posedă încă vigoarea umbrelor și ponderea de mai târziu. După douăzeci de ani, artistul revine asupra lor, le reia, răspândindu-și aici din plin umbrele, de parcă le-ar săpa, nu în bronzul plăcilor sale, ci în piatra dură a unei lumi subterane. Acum posesiunea este totală, absolută, și se poate, în fine, măsura distanța dintre cele două etape.

Viața formelor pe plan spiritual nu constituie deci un aspect formal al vieții spirituale. Formele tind să se realizeze și se realizează într-adevăr, ele creează o lume care acționează și reacționează. Artistul își contemplă arta altfel decât noi, care trebuie să ne străduim să-i semănăm — din interiorul formelor, dacă se poate spune astfel, și din interiorul său. Odată realizate, ele nu încetează să trăiască, solicitând acțiunea și punând stăpânire la rândul lor pe aceea care le-a propagat, pentru a-i da amploare, a o confirma, a o configura. Ele creează universul, artistul și chiar omul. Pentru a preciza aceste raporturi, ar fi util să amplificăm observațiile, să stabilim o terminologie mai bogată și mai adecvată decât aceea de care dispunem. Putem bănuși încă de acum amploarea și complexitatea perspectivelor. Această viață interioară se desfășoară pe planuri multiple, legate între ele prin puncte de legătură, prin culoare, prin trepte. Ea este populată de personaje care se duc și vin, urcă

și coboară, purtând uimitoare poveri. Ele vor cu orice preț să evadeze din camera tezaurului, ele năzuiesc la lumina soarelui, și adesea se întorc la o nouă viață magică, din locurile pământești unde au pătruns, încărcate de o strălucire nouă. Această viață se îmbogățește risipindu-se. Iată cum se explică faptul că bătrânețea artistului este atât de diferită de caducitatea omului.

Vom spune, mai pe scurt, că formele transfigurează aptitudinile și elanurile spirituale mai mult chiar decât le specializează. Ele au primit de la acestea nu habitudine, ci o anume tonalitate. Ele sunt mai mult sau mai puțin intelect, imaginație, memorie, sensibilitate, instinct, caracter; ele sunt mai mult sau mai puțin vigoare musculară, consistență sau fluiditate sangvină. Ele operează însă fără întrerupere asupra acestor date, educându-le; creează în animalul om un om nou, multiplu și unitar totodată. Ponderea lor nu este iluzorie pentru că este aceea a materiilor folosite de artă; ele instalează în gândire o întindere care nu este întâmplătoare, căci este un spațiu consimțit sau deliberat; ele decretează o dialectică ce nu este un simplu joc, căci tehnica este activitatea creatoare. La interferența dintre psihologie și fiziologie, ele se înalță cu autoritatea siluetei, a masei, a intonației. Dacă încetăm doar o clipă să le socotim forțe concrete și active, angajate intens în lucrurile materiei și ale spațiului, atunci nu mai discernem în gândirea artistului decât larve de imagini și de amintiri, sau gesturile schițate ale instinctului.

Din observațiile de mai sus se pot trage anumite concluzii, unele cu privire la viața temporală a artiștilor și altele cu privire la grupurile sau familiile spirituale. Activitatea oamenilor superiori va păstra întotdeauna un misterios prestigiu, un element secret și întotdeauna i se va căuta cheia în detaliile vieții lor. Evenimentul și anecdota vor constitui întotdeauna materialul nostru documentar și romanesc. Cu ajutorul lor vom crea acele portrete glorioase și

acele povești verosimile, cărora le vom atribui realitatea noastră și, chiar pe un fond obscur și prăfuit, vom face să strălucească mereu tezaurul biografiilor. Este adevărat că fiecare viață omenească își are romanul său, adică o succesiune și o combinație de întâmplări; dar nu un număr nelimitat de întâmplări, căci s-ar putea alcătui totuși un catalog ca acela al situațiilor dramatice. Tonul acestor aventuri determinat de sensul atribuit lor de către oameni, constituie de fapt elementul cel mai variabil. Se întâmplă cu fiecare dintre noi, ceea ce se întâmplă cu romanul scris care este de o sărăcie fundamentală și care repetă, încă de la începuturile genului și ale vieții în societate, un foarte mic număr de întâmplări. Dar pe această firavă armătură, ce abundență de metamorfoze, ce varietate de tipuri, de mituri, de atmosferă, de ton! Iar noi, la rândul nostru, în cadrul aceluiași sumare întâmplări, ne creăm stilul și miturile proprii, cu mai multă sau mai puțină expresivitate și forță. La fel procedează și artistul cu romanul său sărac în întâmplări. Redus la un dosar de poliție sau la un articol de dicționar, cât este el de sobru în ceea ce privește faptele! Iată-l pe Chardin, fericit în interiorul modest al unei burghezii mărginite, aproape populare; Delacroix, în atelierul său solitar; Turner refugiindu-se deliberat într-un incognito dintr-un instinct de autoapărare. S-ar părea că ei rezumă cursul obișnuit al existenței lor la un perpetuu alibi, pentru a fi mult mai receptivi de fapt la evenimentele esențiale, care le parvin din viața formelor. Cadrul cel mai restrâns le este de ajuns, iar dacă îl extind, o fac doar pentru că forma, pe plan spiritual, cere imperios acest lucru. Aceasta este explicația călătoriilor lor, care nu îi transportă numai în spațiu, ci și în timp. Aceasta este și explicația, vom vedea, a alcătuirii unor ambiante necesare. Câteodată ei duc o viață dublă, iar Delacroix ne oferă un exemplu singular în acest sens. Viața sa se desfășoară între cei patru pereți ai unei încăperi

de dimensiuni foarte reduse și aproape inaccesibilă, iar accesele sale de umanitate se manifestă în afară. Seara, iese în lume, iar ziua, este la datorie, pe plan eroic. Omul din el iubește poezia și muzica ce corespund cel mai puțin picturii sale, dar „omul de gust“ nu poate renunța la scandalul provocat de această pictură, și pentru că este în același timp și om de idee, el explică felul în care viețuiesc indisolubil cei doi Delacroix. Nici un text nu este mai edificator decât *Jurnalul* său, în ceea ce privește autoritatea formelor asupra vieții spirituale: de la un om superior, ele iau și ne dăruiesc totul. Este adevărat că viețile anumitor artiști par să reclame evenimentul, să alerge în întâmpinarea lui, și să se dedice secolului în care trăiesc cu o fervoare care neagă însăși această autoritate: Rubens însă, organizator de serbări populare și emisar papal, își permitea luxul să-și compună tablourile pe viu, și întotdeauna această familie spirituală a luat viața exterioară drept material plastic, imprimându-i prin serbări, parade și baluri, propria sa formă. Substanța artei în acest caz este însăși viața. Generalizând, putem spune că artistul, în raport cu existența, se află în situația lui Leonardo da Vinci privind acel zid sortit ruinării, marcat de timp și de intemperii, fisurat sub influența șocurilor, pătat de apele cerului și ale pământului, brăzdat de crăpături. Pentru noi, toate acestea reprezintă efectele unor factori naturali obișnuiți. Artistul însă vede figuri omenești distincte sau confuze, bătălii, peisaje, ruini de orașe străvechi — forme. Ele se impun privirii sale active, care le clarifică și le reconstruiește. Ele se impun sau trebuie să se impună în același fel analizei pe care noi o întreprindem cu privire la viața sa, în care faptul este formă înainte de toate. Așadar, biografia lui Rembrandt nu poate să fie abordată din același unghi cu biografia primarului Six, aceea a lui Velázquez nu poate fi alcătuită după modelul biografiei lui Filip al IV-lea, aceea a lui Millet nu poate face parte din aceeași

categorie cu aceea a lui Charles Blanc, care a fost totuși și el, în felul său, un artist.

Iar dacă trebuie să căutăm legăturile și raporturile ce se stabilesc între ei, vom constata că, și în timpul vieții, ei sunt mai puțin definiți de circumstanțe decât de afinitățile spirituale privind formele. Afirmând că unei anumite categorii de forme, îi corespunde o anumită categorie spirituală, suntem inevitabil conduși către noțiunea de familii spirituale, sau mai bine zis, de familii formale. Nu e de ajuns să spunem că există intelectuali sensibili, imaginativi, melancolici, violenți, și ar fi riscant pentru noi să căutăm să configurăm din interior aceste naturi și aceste caractere. Trebuie să plecăm de la fenomenele ce au loc în spațiu. Nu le luăm, oare, în considerare atunci când trebuie să-i definim și să-i grupăm pe ceilalți oameni? Dar urmele acțiunii comune sunt curând șterse, fiind de la bun început foarte confuze. Orice act este gest, și orice gest este scriitură. Aceste gesturi, aceste scriituri au pentru noi o valoare primordială, și dacă este adevărat, după cum a demonstrat James, că orice gest are asupra vieții spirituale o influență, care nu este decât aceea pe care o exercită orice formă, lumea creată de artist acționează asupra lui, în interiorul lui, iar el acționează asupra altora. Geneza creează demiurgul. O concepție statică și mecanică cu privire la tehnică, făcând abstracție de metamorfoze, ne-ar determina să confundăm noțiunea de școală cu cea de familie: dar în cadrul aceleiași școli, sub autoritatea acelorași procedee, există diferențe de vocație formală, forme inedite sau reînnoite trudes din greu asupra lor însele, acțiunea tinde să se nască și să se dezvolte. Atunci se recunosc și se cheamă oamenii de aceeași valoare spirituală, prietenia poate interveni în aceste relații favorizându-le, dar jocul afinităților receptive și al afinităților electice, în lumea formelor, se manifestă în altă sferă decât aceea a simpatiei, care poate fi întâmplător propice

sau ostilă. Momentul nu constituie cadrul și limita acestor afinități. Ele se desfășoară amplu în timp. Fiecare individ este mai întâi contemporan cu el însuși și cu generația sa, dar el este contemporan și cu grupul din care face parte. Artistul în și mai mare măsură, pentru că acei predecesori și prieteni nu sunt pentru el o amintire, ci o prezentă. Ei stau în fața lui mai vii ca niciodată. Astfel se explică în special rolul muzeelor în secolul al XIX-lea: ele au ajutat familiile spirituale să se definească și să se alcătuiască în afara timpului și a locului. Chiar în epocile și în țările în care mărturiile și exemplele sunt dispersate, chiar atunci când stadiul stilurilor impune o fermitate canonică, chiar în mediile sociale cele mai riguros existente, diversitatea familiilor spirituale se manifestă cu pregnanță. Până și epoca ce își reneagă aproape trecutul este construită de oameni ce au avut strămoși. Epoci și medii, care nu sunt acelea ale istoriei se instalează în cadrul istoriei propriu-zise, și observăm răspândindu-se aici rase care nu sunt acelea ale antropologiei. Ele sunt sau nu conștiente de propria lor existență, dar ele există. Pentru a fi, ele nu trebuie să se cunoască. Între meșterii lumii, pe care totul îi desparte, natura, distanța, secolele, și care nu au comunicat niciodată în vreun fel oarecare, viața formelor stabilește raporturi strânse. Iată o nouă limitare a doctrinei influențelor: nu numai că ele nu sunt niciodată pasive, dar nici nu e neapărat nevoie să le invocăm pentru a explica acele afinități spirituale anterioare lor și care se stabilesc în afara oricărui contact. Studiul acestor familii ca atare ne este indispensabil. Noi le-am caracterizat într-o oarecare măsură atunci când ne-am ocupat de una dintre ele, aceea a vizionarilor, poate cea mai ușor de definit. Dar, această anchetă, pentru a fi completă, presupune, după cum ne-am dat bine seama, cunoașterea raporturilor dintre formă și timp.

V. FORMELE ÎN TIMP

În acest stadiu al cercetărilor noastre asistăm la confruntarea dintre doctrine, ba mai mult, în fiecare dintre noi iau naștere idei contradictorii. Care este poziția formei în timp, și cum se comportă ea în această situație? În ce măsură este ea timp, și în ce măsură nu? Pe de o parte, opera de artă este atemporală, activitatea sa, propria sa contradicție manifestându-se în primul rând, în spațiu. Pe de altă parte, ea se situează înainte și după alte opere de artă. Alcătuirea sa nu este instantanee, ea este rezultatul unei serii de experiențe. A vorbi despre viața formelor înseamnă a evoca inevitabil ideea de succesiune.

Dar ideea de succesiune presupune concepții diferite despre timp. El poate fi considerat rând pe rând o normă de măsură și o mișcare, o serie de imobilități sau o mobilitate perpetuă. Știința istoriei rezolvă această antinomie printr-o anumită structură. Ancheta cu privire la trecut, care nu are ca obiect această construcție a timpului, nu poate să renunțe la ea. Ea se desfășoară conform unei perspective, adică în interiorul anumitor cadre, conform unei categorii de dimensiuni și de raporturi.

Organizarea timpului în concepția istoricului are drept criteriu de bază, ca și propria noastră viață, cronologia. Nu e de ajuns să se

știe că faptele se succed, ele se succed la anumite intervale de timp. Iar aceste intervale nu permit doar o situație în timp, ci, sub anumite rezerve, ele presupun o interpretare. Raportul dintre două fapte în timp nu este același indiferent de distanța ce le desparte. Aceste raporturi sunt asemănătoare cu acelea care se stabilesc între obiectele plasate în spațiu și sub influența luminii, între dimensiunile lor relative, între proiecția umbrelor lor. Reperele timpului nu au o simplă valoare numerică. Nu este vorba aici de diviziunile metrice care punctează golurile unui spațiu indiferent. Ziua, luna, anul au un început și un sfârșit variabile, dar reale. Ele ne oferă tot atâtea mărturii ale autenticității dimensiunilor noastre. Istoricul unei lumi scaldată mereu în aceeași lumină, fără zile, fără nopți, fără luni și fără anotimpuri nu ar putea să descrie decât un prezent mai mult sau mai puțin complet. Însuși cadrul în care se desfășoară viața noastră determină dimensionarea timpului, iar tehnica istoriei calchiază, în această privință, organizarea naturală.

Iată de ce supuși fiind unei ordini atât de necesare și universal confirmate, putem fi fără îndoială iertați atunci când comitem câteva grave confuzii între cronologie și viață, între reper și fapt, între dimensiune și acțiune. Ne displace profund ideea renunțării la o concepție izocromă a timpului căci noi conferim acestor dimensionări egale nu numai o valoare metrică ce nu intră în discuție, dar și un fel de autoritate organică. Din unități de timp ele devin cadre, și din cadre ele devin corp. Noi personificăm. Nimic nu poate fi mai ciudat în această privință decât noțiunea de secol. Ne vine greu să nu concepem un secol ca pe o ființă vie, să nu recunoaștem asemănarea sa cu omul. Fiecare secol are culoarea, fizionomia sa, și proiectează umbra unei anumite siluete. Poate că această configurare a unor vaste peisaje ale timpului nu este absolut gratuită. O consecință

remarcabilă a acestui organicism constă în faptul că fiecare secol începe printr-un fel de copilărie, care se continuă cu tinerețea, înlocuită la rândul ei de maturitate și apoi de decrepitudine. Poate că, datorită unui singular efect al conștiinței istorice, această formă sfârșește prin a acționa concret. Tot folosind-o, incarnând-o și interpretând diferitele perioade seculare ca pe diversele etape ale vieții omului, cuprinse între cele două paranteze ale nașterii și ale morții, poate că umanitatea se obișnuiește să trăiască la dimensiuni seculare. Această ficțiune colectivă acționează asupra activității istoricului. Dar, dacă acceptăm ideea că bunul simț comun a „realizat”, în jurul anilor 1900, de pildă, noțiunea de „*fin de siècle*”, este dificil să admitem faptul că sfârșitul sau începutul cronologic al unui secol coincide inevitabil cu sfârșitul sau cu începutul unei activități istorice. Cercetările noastre nu sunt totuși scutite de această mistică „seculară” și este suficient, pentru a ne edifica, să consultăm tabla de materii a unui mare număr de lucrări.

Concepția pe care tocmai am expus-o prezintă un caracter monumental, ea organizează timpul ca pe o arhitectură și îl repartizează așa cum se repartizează masele unui edificiu pe suprafața unui plan dat, în medii cronologice stabile. Este epoca de glorie a muzeelor, organizate în săli și vitrine. Această concepție tinde să modeleze viața istorică în conformitate cu unele cadre bine definite și chiar să le atribuie o valoare activă acestora din urmă. Dar în adâncul ființei noastre, noi nu ignorăm faptul că timpul este devenire, și rectificăm cu mai mult sau mai puțin succes concepția noastră monumentală prin aceea a unui timp fluid și a unei durate plastice. Trebuie să recunoaștem într-adevăr că o generație este un ce complex unde se juxtapun toate etapele vârstei omului, că un secol poate avea o durată variabilă și că perioadele se întrepătrund. Elementul fundamental al cronologiei, data, permite tocmai re-

ducerea acestor excese de dimensionare a timpului. Ea constituie refugiul istoricului.

Acest lucru nu înseamnă că mistica ce se manifestă cu privire la noțiunea de secol nu se manifestă și în ceea ce privește data, considerată pol atractiv, forță în sine. Dar o aceeași dată cuprinde locurile și acțiunile cele mai diferite și în chiar același loc, acțiuni foarte diferite, orânduirea politică, economică, socială, domeniul artelor. Istoricul care citește faptele în succesiune, o face de asemenea și în lărgime, în sincronie, după cum muzicianul citește o partitură de orchestră. Istoria nu este unilineară și strict succesivă, ea poate fi considerată ca o suprapunere de prezenturi ample. Faptul că diferitele moduri de acțiune sunt contemporane, adică surprinse în același moment, nu înseamnă că ele s-ar afla toate în același stadiu al dezvoltării lor. La aceeași dată politicul, economicul și artisticul nu ocupă aceeași poziție pe curbele lor respective, iar linia care le unește la un moment dat este, de cele mai multe ori, foarte sinuoasă. În mod teoretic admitem acest lucru cu ușurință; dar în practică, se întâmplă să cedăm unei nostalgii după o armonie prestabilită, să considerăm data ca pe un focar sau ca pe un punct de concentrație. Și nu pentru că ea n-ar putea fi aceasta, dar ea nu este prin definiție. Istoria este în general un conflict de fapte precoces, actuale și întârziate.

Fiecare categorie de acțiune se supune unei dinamici proprii, determinată de exigențe interioare, încetinită sau accelerată de anumite contacte. Aceste mișcări nu numai că se deosebesc între ele, dar fiecare la rândul ei prezintă o variație a ritmului. Istoria artei ne prezintă, juxtapuse în același moment, supraviețuiri și anticipații, forme lente, rămase în urmă, contemporane cu alte forme îndrăznețe și rapide. Un monument datat cu certitudine poate fi anterior sau posterior datei sale, și tocmai acesta este motivul pentru care tre-

buie mai întâi datat. Timpul se măsoară când în unde scurte, când în unde lungi, iar cronologia nu demonstrează constanța și izocronia impulsurilor, ci măsoară diferența de lungime de undă.

Ne dăm seama acum de felul în care se pune problema formei în timp. Ea prezintă un dublu aspect. Întâi de toate este o problemă de ordin intern: care este poziția operei de artă în dezvoltarea formală? Apoi este o problemă de ordin extern: care este raportul dintre această dezvoltare și celelalte aspecte ale activității? Dacă timpul operei de artă ar fi timpul întregii istorii și dacă întreaga istorie ar progresa în același ritm, această problemă nu s-ar pune, dar lucrurile stau cu totul altfel. Istoria nu este o suită bine ritmată de tablouri armonioase, ci, în oricare din momentele sale, diversitate, permutare, conflict. Arta este angajată în istorie și fiind acțiune, ea acționează, în interiorul și exteriorul său.

După Taine, arta este o capodoperă de convergență *exterioară*. Acesta este punctul cel mai nevralgic al sistemului său. El ne șochează mai mult chiar decât falsa rigoare a determinismului și caracterul său providențial. Meritul său este acela de a fi mobilat timpul, încetând să-l considere ca pe o forță în sine, căci el nu reprezintă nimic, ca și spațiul, atâta timp cât nu este trăit. Prin faptul că a refuzat mitul zeului cu coasa, nimicitor sau creator, și a căutat să stabilească o legătură între diferitele eforturi ale omului în interiorul raselor, mediilor și momentelor sale, Taine a instituit, fără îndoială, o tehnică valabilă mai mult în ceea ce privește istoria culturii în general și mai puțin în ceea ce privește istoria artelor. Ne putem totuși pune întrebarea dacă acest magnific ideolog al vieții, înlocuind vidul activ al timpului cu plenitudinea culturii umane, a făcut altceva decât un schimb de mitologii.

Nu este de domeniul nostru să supunem o dată în plus criticii vechea noțiune de rasă,

întotdeauna susceptibilă de confuzii în domeniul etnografiei, antropologiei și al lingvisticii. Din orice punct de vedere ai considera-o, rasa nu este stabilă și constantă. Ea se vlăguiește, devine puternică, se amestecă. Ea se modifică sub influența climatului, și simplu fapt că se mișcă în spațiu implică ideea de schimbare. Sedentarii, ca și nomazii sunt mereu expuși. Nu există pe lume rezervații de rase pure. Practica cea mai severă a endogamiei nu împiedică încrucișarea raselor. Mediile insulare cele mai retrase au devenit accesibile infiltrațiilor, invaziilor. Nici chiar permanența semnelor antropologice nu aduce după sine imuabilitatea valorilor. Omul acționează asupra lui însuși. Desigur, el nu anulează acele străvechi sedimente ale timpului. Trebuie să se țină seama de ele. Ele constituie, nu o armătură, nu un soclu, ci mai curând o tonalitate. În echilibrul complex al unei culturi, ele fac să intervină inflexiuni, accente asemănătoare acelor care caracterizează vorbirea unei limbi. Este adevărat că, uneori, arta le reliefează în mod bizar. Ele răsar aidoma unor blocuri eratice, martori ai trecutului, într-un peisaj pașnic. Se poate spune că anumiți artiști sunt mai cu seamă „etnici“, dar sunt cazuri și nu un fapt constant. Pentru că arta se face în lumea formelor și nu în zona confuză a instinctelor. Faptul de a smulge instinctul unei opere de artă din acest clarobscur al vieții psihologice presupune o mulțime de contacte noi precum și autoritatea unor date noi. Vocația formală intervine, afinitățile se înlănțuie, artistul se integrează grupului său spiritual. Cum se poate nega faptul că, în interiorul rasei celei mai puternic consolidate, există o mare diversitate de familii spirituale, care își suprapune propria sa rețea peste cea a raselor propriu-zise? Artistul nu face parte doar dintr-o familie spirituală și o rasă anume, el mai face parte și dintr-o familie artistică, căci el este omul care

crează formele și pe care formele îl creează la rândul lor.

Astfel, o limitare prudentă, sau mai curând o deplasare a valorilor devine indispensabilă. Dar nu este, oare, adevărat că anumite sfere ale artei, acelea în care efortul este mai conciliant, în ceea ce privește tradiția și spiritul colectivităților, relevă relații mai strânse între om și grupul său etnic, de pildă ornamentul sau artele populare? Anumite blocuri formale nu constituie, oare, limbajul autentic al anumitor rase? Nu reflectă oare *entrelac*-ul imaginea și felul de a gândi propriu popoarelor nordice? Dar acest tip de ornament și, în general, vocabularul geometric aparțin totodată întregii umanități primitive, iar atunci când își fac din nou apariția la începuturile Evului Mediu, suprapunându-se antropomorfismului mediteranean și denaturându-l, avem de fapt de-a face mai puțin cu impactul a două rase cât cu întâlnirea dintre două etape ale timpului sau, mai bine zis, dintre două etape ale omului. În mediile izolate, artele populare își mențin etapa lor veche, imobilitatea temporală și vechile vocabulare ale preistoriei, cu o constanță ce depășește diviziunile etnografice și lingvistice și pe care le colorează doar peisajele vieții istorice. Se poate aplica aceeași metodă critică, dar într-un alt sens, interpretării artei gotice de către romantism: complexe, enorme, întunecate, catedralele treceau atunci drept expresia decisivă a unei rase care nu le-a cunoscut decât târziu și care, întotdeauna, le-a imitat cu dificultate. Retraia în ele duhul pădurilor, un naturalism confuz, îmbinat cu elanurile credinței. Aceste idei nu au dispărut chiar cu totul, fiecare generație le conferă o viață efemeră, ele apar cu periodicitatea miturilor colective care introduc în istorie o notă de legendă. Cercetarea formelor, condusă după principiile noastre, distruge această poetică de împrumut, această programare inversă

și scoate în evidență o logică experimentală care le dezmente riguros din toate punctele de vedere.

Omul nu este circumscris într-o definiție imuabilă, el este permeabil la schimbări și acorduri. Grupările pe care le constituie sunt mai puțin tributare unei fatalități biologice, cât libertății de adaptare deliberată, ascenden-
tului unor personalități puternice și efectului constant al culturii. O națiune este, la rândul ei, o lungă experiență. Ea nu încetează să se gândească pe sine și să se clădească. Ea poate fi considerată ca o operă de artă. Cultura nu este un act reflex, ci o intrare în posesia progresivă și o reînnoire. Ea procedează pictural adăugând linii, tușe ce îmbogățesc imaginea. Astfel se desenează, pe fondul obscur al rase-
lor, diferite ipostaze ale omului, opere ale omului însuși, moduri de viață care sunt deja peisaje și interioare, și care „formează”, la rândul lor, spațiul, materia, timpul. Grupările naționale tind să devină familii spirituale. Ele preferă anumite forme. Diferitele etape ale stilurilor nu se succed cu aceeași rigoare pe parcursul istoriei lor. Anumite popoare păstrează în etapa lor barocă, măsura și stabilitatea clasică, altele introduc accentul baroc în puritatea clasicismului lor.

Suntem deci îndreptățiți să recunoaștem că școlile naționale nu prezintă doar caracterul de cadre. Între aceste grupări însă, viața formelor stabilește, la un nivel superior, un fel de comunitate vie. Există o Europă romanică, o Europă gotică, o Europă umanistă, o Europă romantică. La alcătuirea a ceea ce noi numim Evul Mediu, Occidentul colaborează cu Orientul. În decursul istoriei, există perioade în care oamenii gândesc în același timp aceleași forme. Influența nu constituie în acest caz decât modul de manifestare al afinităților, și se poate spune că ea nu se manifestă decât în cadrul lor. Pentru a înțelege felul cum se fac și se desfac aceste unanimități fluctuante, poate că ar fi

util să reluăm vechea deosebire pe care o făcea Saint-Simon între epocile critice și cele organice, unele caracterizându-se prin mulțimea contradictorie a experiențelor, altele prin unitatea și constanța rezultatelor obținute. Subzistă însă întotdeauna elemente precoces și retrograde în orice epocă organică, ce rămâne critică în structurile ei subterane.

Nici diferențele dintre grupările umane și nici contrastele dintre secole sau dintre epoci nu ne pot furniza o explicație satisfăcătoare cu privire la mișcările singulare care precipită sau care încetinesc viața formelor. Complexitatea factorilor este considerabilă. Ea se poate manifesta în sens contrar. Studiul originilor stilului flamboaiant francez ne oferă un surprinzător exemplu al unor inegalități de acest fel. După anumiți autori, stilul flamboaiant francez se explică prin influența engleză din timpul războiului de O sută de ani. După alții, arhitectura franceză din secolul al XIII-lea conținea deja principiul artei flamboaiante, *contracurba*. Aceste două poziții sunt deopotrivă de adevărate. Este exact, într-adevăr, că această contracurbă este implicată în desenul anumitor forme franceze vechi și că întâlnirea dintre arcul frânt și lobul inferior al ornamentului format din patru lobi semicirculari, ne oferă traiectoria ei perfectă; dar arta franceză nu o degajează, dimpotrivă, ea o include și o ascunde socotind-o un principiu contrariu stabilității arhitecturale și unității monumentale a efectelor. În același timp, în Anglia, începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, dezvoltarea stilistică se apropie de baroc, ea abundă în curbe și contracurbe, dezvoltă și definește o nouă etapă a arhitecturii, la care va trebui de altfel să renunțe. Întâlnirea istorică dintre aceste două etape diferite, dintre aceste două ritmuri diferite provoacă în arta franceză, nu o revoluție prin inserția de aporturi străine, ci, mai precis, o mutație

ce reactivează anumite caractere vechi și ascunse, conferindu-le o virulență nouă.

Această problemă, de altfel, este departe de a fi simplă. Nu e suficient, pentru a o elucida, să comparăm, ici, colo, la întâmplare, etapele unui stil, să studiem modalitățile și efectele contactului dintre ele. Trebuie să examinăm și părțile care, nici ele, nu sunt neapărat sincronice. Goticul englez rămâne multă vreme credincios concepției despre mase din arta normandă, în timp ce, în ceea ce privește traiectoria curbilor, el anticipează cu rapiditate, fiind astfel în egală măsură și în același timp o artă precocă și o artă conservatoare.

Se pot trage aceleași concluzii cu privire la evoluția lentă a arhitecturii în Germania. În timp ce în Franța experiențele se înmulțesc și se înlănțuie, trecând, într-un secol și jumătate, de la formele arhaice ale artei romanice, la formele desăvârșite ale goticului, arta otoniană, pe de o parte, își are încă rădăcinile în arta carolingiană, și, pe de altă parte, continuă să impregneze arta romanică de pe Rhin, care își păstrează caracteristicile chiar atunci când și-a însușit arcul frânt al ogivei.

Nu este vorba aici de geniul unei rase sau de un popor care acționează ca o frână, ci de ponderea exemplilor, ce țin de o tradiție politică care a fost cândva formă, impusă Germaniei păgâne și preistorice de către creatorii unei orânduiri moderne — noțiunea de formă și program fiind concepute ca atare de către civilizații care au dat, din primul moment, fundațiilor lor, durate pe un pământ virgin, proporții imperiale. Germania păstrează această obsesie a proporțiilor impunătoare. Nici odată nu a fost văzută arhitectura colaborând atât de manifest la crearea unei lumi și menținând-o cu atâta rigoare de-a lungul vremurilor.

Autoritatea monumentală a exemplilor și forța tradiției formale exercitau o presiune generală asupra Germaniei și încetineau ritmul

metamorfozelor sale. În acest timp, de-a lungul râurilor Aisne și Oise, în mijlocul unei mediocrități rustice, unde imperiul avusese o slabă influență și abia lăsase urme, se elabora definirea stilului ogival. Încercat în altă parte, el nu ducea la nici un rezultat, sau doar la forme hibride, acolo unde bolta de tip romanic îi opunea capodopere. În Domeniul regal, libertatea experiențelor grăbea dezvoltarea artei gotice, până în clipa în care reușitele sale au ocupat întreg orizontul și au impus, la rândul lor, o formulă a variațiilor lente.

Dar studiind raportul dintre dezvoltarea stilistică și cea istorică, n-ar trebui oare să acordăm importanța cuvenită influenței exercitată de mediile naturale și cele sociale asupra vieții formelor?

Cu toată importanța fenomenelor de transfer, pare dificil să concepem arhitectura în afara unui mediu. Formele sale originale sunt puternic atașate de sol, tributare comenzii, respectând cu strictețe un program. Ea își profilează monumentele sale pe un cer și într-un climat definit, le durează pe un sol care îi furnizează materialele de care are nevoie, și nu altele, într-un cadru natural ce prezintă o anumită caracteristică, într-un oraș mai mult sau mai puțin bogat, mai mult sau mai puțin populat, mai mult sau mai puțin capabil să-i pună la dispoziție mâna de lucru necesară. Ea răspunde unor necesități colective, chiar atunci când construiește locuințe particulare. Ea este geografică și sociologică. Cărămida, piatra, marmura, materialele de natură vulcanică nu sunt simple elemente de culoare, ci elemente de structură. Abundența ploilor determină acoperișurile ascuțite, garguiile, streșinile instalate pe extradadosul arcelor butante. O climă uscată permite înlocuirea acoperișurilor prin terase. Un cer veșnic însoțit implică navele umbroase. Un cer mereu întunecat reclamă un număr mare de străpungeri. Criza de teren și prețurile ridicate în orașele suprapopulate inspiră

construcțiile în surplombă și cele cu multe balcoane. Pe de altă parte mediile istorice, ca de pildă marile state feudale din Franța secolilor al XI-lea și al XII-lea, au favorizat răspândirea diverselor familii de biserici romane. Acțiunea combinată a monarhiei capetiene, a episcopatului și a cetădinilor, în dezvoltarea catedralelor gotice, dovedește influența decisivă pe care poate să o exercite concursul forțelor sociale. Dar această acțiune atât de puternică este inaptă să rezolve o problemă de statică, să combine un raport de valori. Zidarul care a dispus două nervuri de piatră încrucișate în unghi drept la baza clopotniței nordice din Bayeux, acela care a inserat ogiva, sub o incidență diferită, în deambulatoriul din Morienval, autorul corului de la Saint-Denis au fost calculatori ce au lucrat cu solide, și nu istorici interpreți ai timpului. Dar studiul cel mai serios al mediului celui mai omogen, ansamblul cel mai unitar de circumstanțe nu ne dezvăluie planul turnurilor din Laon. După cum omul, prin cultură, prin defrișare, prin canale, ori drumuri modifică fața pământului și creează un fel de geografie proprie, tot astfel arhitectul creează condiții noi, favorabile vieții istorice, sociale și morale. Arhitectura este creatura unor medii imprevizibile. Ea satisface anumite nevoi, propagând altele. Ea inventează o lume.

Noțiunea de mediu nu trebuie deci să fie acceptată în stare brută. Trebuie să o descompunem, să recunoaștem că este o variabilă, o mișcare. Realitatea geografică, topografică și economică, deși sunt interdependente, nu aparțin aceleiași categorii. Veneția este un loc de refugiu, ales pentru inaccesibilitatea sa, și o piață comercială, care a devenit prosperă datorită căilor ei de acces. Palatele sale sunt stabilimente comerciale. Ele semnifică îmbogățirea ei progresivă. Ele se deschid superb prin porticuri care nu sunt altceva decât cheiuri și antrepozite. Economia se adaptează aici to-

pografiei și profită din plin de ea. Această bogăție de origine comercială explică fastul aproape insolent al fațadelor, precum și luxul de factură arabă ce domnește într-un oraș care se deschide, în același timp, spre răsărit și spre apus. Mirajul perpetuu al apei și al reflexelor sale, particulele cristaline în suspensie în umiditatea aerului, au dat naștere anumitor visuri, anumitor gusturi, care se reflectă magnific în fantezia poezilor și în căldura coloristilor. Nicăieri nu vom putea surprinde mai bine ea aici, prin mijlocirea mediului și chiar invocând o componență etnică ce nu ar fi imposibil de dozat, genealogia temporală a operei de artă. Dar Veneția a acționat asupra Veneției cu o uimitoare libertate, paradoxul structurii sale își îndreaptă eforturile *impotriva* elementelor naturale, ea durează pe nisip și pe apă masive siluete romane, ea profilează pe un cer ploios siluete orientale concepute pentru a fi veșnic scăldate în soare, ea nu a încetat să se lupte cu marea prin instituții specializate, și prin lucrări de zidărie, *murazzi*, în sfârșit pictorii săi s-au delectat pictând în special păduri și munți inspirându-se din profunzimile verzi ale Alpilor Carnici.

Se întâmplă deci ca pictorul să evadeze din mediul său pentru a-și alege altul. După ce l-a ales, el îl transformă și îl recrează, conferindu-i o valoare universală și umană. Rembrandt, la început pictor al solemnităților medicale, al disecțiilor academice, evadează dintr-o Olandă curată, burgheză, rigoristă, anecdotică, căreia îi place muzica de cameră, mobilele lustruite, saloanele pardosite cu dale, și se îndreaptă către Biblie, către sărăcia ei iluminată, boema ei în zdrențe, mizeria ei fulgurantă. Ghetoul din Amsterdam îi stătea la dispoziție, dar trebuia să pătrundă acolo și să pună stăpânire pe el, trebuia să reînvie, sub zdrențele evreimii portugheze, anxietatea Vechiului Testament în momentul în care îl zămislește pe cel Nou, trebuia să facă să strălucească apocalipsul luminii, o lumină

solară luptându-se cu întunericul în cavouri profetice. În mijlocul acestei lumi seculare și vii totodată, izolată cu grijă și populată de nomazi, Rembrandt se situează în afara Olandei, și în afara timpului. Chiar în Ghetou, el putea fi un pictor de moravuri, cronicarul unui cartier: și tocmai la aceste proporții nu trebuie redusă arta lui. Este evident că acest mediu de elecțiune nu a prezentat alt interes pentru el decât acela al unui spațiu ce favoriza și accepta visele sale. Acolo ele coborau pe pământ și se întruchipau. Lumea lui Rembrandt se adaptează acestui cadru, unde găsește un acord ce o exaltă, dar el nu se limitează la aceasta. El creează peisaje, o strălucire, o umanitate ce reprezintă Olanda, cea supranaturală însă.

Cazul lui Van Dyck ar merita o analiză specială. El e de domeniul filozofiei portretului, dar studiul nostru se interesează direct de el. Ne putem întreba dacă acest prinț al Țării Galilor din domeniul picturii, pentru a-i da același titlu pe care i-l dă Fromentin, nu a contribuit, într-o mare măsură, la crearea unui mediu social, răsturnând astfel termenii unei propoziții unanim recunoscută. El trăiește într-o Anglie primitivă și violentă încă, agitată de revoluții, dedată plăcerilor, păstrând sub lustrul subțire al vieții de curte apetiturile unei *merry England*. El își pictează eroii și eroinele cu distincția sa nativă, chiar atunci când are drept modele flăcăi veseli și vânjoși ca solidul Endymion Porter, și, de la aceste fete drăguțe și acești aventurieri ai galanteriei mondene, el reține doar acea mândrie a trăsăturilor, acea îndrăzneală degajată și chiar acea melancolie romanească ce, înainte de toate, există în el, marcându-i cu acest însemn fermecat poeziei și căpitanii. Calitatea superioară a picturii sale contribuie la acest lucru; această materie de preț, fină, fluidă, această gamă argintie, care compun cel mai rafinat lux al privirii. Iată oglinda pe care o întinde el sno-

bismului englez, care, pe viitor, timp de generații, în ciuda vicisitudinilor modei, se va reflecta în ea cu satisfacție. Modelele de ieri se străduiesc să semene cu portretele de altădată, și îndărătul acestor imagini exemplare parcă se ghicește prezența invizibilă a consilierului secret.

Rasa și mediul nu sunt două noțiuni suspendate în afara timpului. Și una și alta înseamnă timp trăit și modelat, și iată de ce ele sunt date proprii istoriei. Rasa este o dezvoltare, supusă unor neregularități, unor mutații, unor permutații. Chiar mediul geografic, pe soclul său aparent de nezdruncinat, este susceptibil de a fi modificat; în ceea ce privește mediile sociale, inegala lor activitate se desfășoară la rândul ei, în timp. De aceea momentul trebuie să intervină neapărat. Dar ce este momentul? Am arătat că timpul istoriei este succesiv, dar că el nu este doar succesiune. Momentul nu înseamnă un punct oarecare de pe o linie dreaptă, ci o proeminență, un nod. El nu este nici totalul adițional al trecutului, ci locul de întâlnire al mai multor forme ale prezentului. Dar există oare un acord necesar între momentul rasei, momentul mediului, și momentul unei vieți umane? Poate că specificul operei de artă este acela de a capta, de a figura și, într-o oarecare măsură, de a provoca acest acord? Se pare, la prima vedere, că ajungem de aici la punctul esențial al raportului dintre artă și istorie. Artă ar apărea atunci ca o uimitoare serie de succese cronologice, ca o transpunere în spațiu a unei game întregi de prezenturi profunde. Dar acest punct de vedere seducător este superficial. Opera de artă este actuală și este inactuală. Rasă, mediu, moment, nu sunt prin natura lor și în mod constant favorabile cutărei familii spirituale. Momentul spiritual al vieții noastre nu coincide neapărat cu o urgență istorică, și poate chiar să o contrazică. Stadiul vieții formelor nu se confundă în mod firesc cu stadiul

vieții sociale. Timpul care poartă opera de artă nu o definește în ceea ce privește principiul său de bază și nici în particularitatea formei sale. Ea este chiar capabilă să alunece în cele trei direcții ale sale. Artistul trăiește într-o sferă a timpului care nu este neapărat istoria timpului său. Am afirmat că el poate fi cu ardore contemporanul vârstei sale, și chiar că poate să se conformeze unui program pe baza acestei atitudini. El poate să-și aleagă cu aceeași stăruință exemple și modele din trecut, să-și creeze în felul acesta un mediu complet. El poate să-și configureze un viitor care să contrasteze în același timp cu prezentul și trecutul. O mutație bruscă în echilibrul valorilor sale etnice poate să-l plaseze în opoziție categorică cu mediul, cu momentul și să trezească în el o nostalgie revoluționară. Atunci el își caută lumea de care are nevoie. Desigur, există genii temperate, acomodante, cel puțin în aparență, sprijinite de ceea ce un anumit determinism numește circumstanțe fericite. Aceste vieți ilustre ce se desfășoară pe o suprafață plană ascund de fapt conflicte. Istoria formei în arta lui Rafael, acest erou mitic al fericirii, revelă crizele sale. Epoca sa îi oferă imaginile cele mai diverse și contradicțiile cele mai flagrante. Ea îi suscită în forul său interior, rând pe rând, o inefabilă slăbiciune și ductilitate a instinctelor. În cele din urmă, el inserează, cu mult curaj în epoca sa, un timp și un mediu nou.

Această forță particulară ne va frapa și mai mult, dacă vom reflecta la faptul că momentul operei de artă nu corespunde neapărat cu momentul gustului la modă. Suntem liberi să admitem că istoria gustului reflectă cu fidelitate datele sociologice, cu condiția să provoace intervenția unor factori imponderabili care modifică totul, ca și elementul fantastic al modele. Gustul poate să califice caracteristicile secundare ale anumitor opere, tonul lor, genul lor, regulile lor exterioare. Anumite opere califică gustul, marcându-l profund. Acest acord cu

momentul sau mai curând această creație a momentului este uneori imediată și spontană, alteori lentă, surdă, greoaie. Am fi tentați să conchidem că, în primul caz, opera de artă promulgă dintr-o dată, cu autoritate, o actualitate necesară, care se mai căuta încă prin mijlocirea unor slabe tendințe, în timp ce în al doilea caz ea își atinge propria sa actualitate, ea devansează, cum se spune, momentul gustului. Dar, în amândouă cazurile, chiar în clipa când ia naștere, ea constituie un fenomen de ruptură. O expresie curentă ne face să înțelegem bine acest lucru: „a face dată“ nu înseamnă a interveni pasiv în cronologie, ci a brusca momentul.

Noțiunii de moment trebuie să-i adăugăm noțiunea de eveniment, care o rectifică și o completează. Ce este evenimentul? Am spus-o adineaori: o acțiune bruscă și eficace. Însăși această acțiune bruscă poate fi relativă sau absolută, contact și contrast între două etape de dezvoltare inegale, sau mutație în interiorul uneia dintre ele. O formă poate dobândi acea calitate inovatoare și revoluționară fără să prezinte caracterul de eveniment, datorită pur și simplu faptului că ea este transportată dintr-un mediu ce se dezvoltă într-un ritm rapid, într-altul al cărui ritm este lent, sau invers. Căci ea poate fi eveniment formal fără să fie însă, în același timp, eveniment istoric. Distingem astfel un fel de structură mobilă a timpului, unde intervin diverse categorii de raporturi în funcție de diversitatea mișcărilor în timp. Ea este analoagă în principiul său fundamental acelei construcții a spațiului, a materiei și a gândirii, cu privire la care studiul formelor ne-a oferit atâtea exemple și, poate, câteva reguli foarte generale. Dacă opera de artă creează medii formale care intervin în definirea mediilor umane, dacă formele spirituale au o realitate istorică și psihologică nu mai puțin evidentă decât aceea a grupărilor lingvistice și a celor etnice, ea este de asemenea eveniment, adică structură și definiție a timpului. Aceste familii,

aceste medii, aceste evenimente provocate de viața formelor acționează la rândul lor asupra vieții formelor și a istoriei. Ele colaborează la acest nivel cu momentele civilizației, cu mediile naturale și mediile sociale, cu rasele umane. Această multiplicitate de factori se opune rigorii determinismului, pe care îl fragmentează în acțiuni și reacții nenumărate, provocând din toate punctele de vedere fisuri și dezacorduri. În cadrul acestor lumi imaginare în care artistul este geometru și mecanic, fizician și chimist, psiholog și istoric, forma, prin jocul metamorfozelor, merge neîncetat de la necesitate la libertate.

ELOGIUL MÂINII

Intreprind acest elogiul al mâinii ca pe o datorie de onoare față de un prieten. În momentul în care încep să-l aștern pe hârtie, îmi privesc mâinile ce îmi solicită gândirea și o stimulează. Iată-le, aceste tovarășe neobosite, ce timp de atâția ani și-au făcut datoria; una immobilizând hârtia, cealaltă înmulțind pe foaia albă aceste mici semne înghesuite, închise la culoare, active. Prin intermediul lor, omul intră în contact cu rigoarea gândirii. Ele degajează blocul. Ele îi impun o formă, un contur și, chiar în scriitură, un stil.

Ele sunt aproape ființe vii. Slujitoare? Tot ce e cu putință. Dar înzestrate cu un spirit activ și liber, o fizionomie — chipuri fără ochi și fără glas, dar care văd și vorbesc. Anumiți orbi dobândesc cu timpul o asemenea acuitate a pipăitului, încât sunt capabili să deosebească, atingându-le doar, figurile unui joc de cărți, bizuindu-se pe consistența infinitesimală a imaginii. Dar și cei care văd se folosesc de mâini pentru a vedea, pentru a completa cu ajutorul pipăitului și al contactului perceperea aparențelor. Mâinile își au înscrise aptitudinile în conturul lor și în desenul din palme: mâini delicate, experte în domeniul analizei, degetele lungi și mobile ale celui deprins să gândească, mâini profetice parcurse de fluizi, mâini spiri-

tuale a căror pasivitate în sine are grație și stil, mâini tandre. Fiziognomonie, practică odinioară cu asiduitate de către marii maestri, n-ar fi avut decât de câștigat de pe urma unui capitol referitor la mâini. Chipul omenesc este mai ales un compus de organe receptoare. Mâna, în schimb, înseamnă acțiune: ea apucă, ea creează, iar uneori s-ar spune că gândește. Chiar în stare de repaos, ea nu este o unealtă neînsuflețită, stând pe masă sau atârând de-a lungul corpului: obișnuința, instinctul și dorința imperioasă de acțiune stau la pândă, și nu este necesară o lungă experiență pentru a putea ghici gestul pe care urmează să-l facă.

Marii artiști au acordat o extremă importanță studiului mâinilor. Ei au intuit puternica lor eficacitate, ei care profită mai mult decât ceilalți oameni de pe urma lor. Rembrandt ni le înfățișează în toată diversitatea determinată de emoții, caractere, vârste și condiții: mâna larg deschisă, încremenită în mirarea sa, înălțându-se, încărcată de umbră, către lumină, aparținând unui martor al *Învierii lui Lazăr*; mâna activă și academică a profesorului Turp, ce ține în vârful unei pense un mănunchi de artere, în *Lecția de anatomie*; mâna lui Rembrandt desenând, mâna formidabilă a Sfântului Matei scriind Evanghelia dictată de un înger; mâinile bătrânului olog din *Gravura de o sută de florini* alături de mânușile grosolane ce-i atâră la brâu. Este adevărat că anumiți maestri le-au pictat supunându-se unei anumite maniere, cu o perseverență ce nu se dezmințe niciodată, și care poate constitui un indiciu antropometric util în clasificările întreprinse de critic. Dar câte desene trădează analiza, căutarea unicului! Aceste mâini trăiesc în sine cu intensitate.

De ce natură este oare acest privilegiu? De ce organul mut și orb ne vorbește cu atâta forță convingătoare? Pentru că el este unul din cele mai originale, unul din cele mai diferențiate, precum formele superioare ale vieții. Încheietura mâinii, delicat articulată, are ca armătură

un mare număr de oase mici. Cinci ramuri osoase având fiecare sistemul său de nervi și de ligamente, se întind pe sub piele, apoi se desprind dintr-o dată pentru a alcătui cele cinci degete, fiecare având trei articulații, aptitudinea sa proprie și caracterul său. O suprafață ușor bombată, străbătută de vene și de artere, rotunjită la margini, face legătura între încheietura mâinii și degete, acoperind totodată structura lor intimă. Reversul ei este un receptacol. În exercițiul activ al mâinii, ea poate să se întindă și să se încordeze, după cum poate să se muleze urmând forma obiectului. Această activitate a lăsat urme în podul palmei, și se pot citi aici, dacă nu simbolurile lineare ale lucrurilor trecute și viitoare, cel puțin amprenta și parcă amintirile vieții noastre dispărute și poate vreo moștenire mai îndepărtată. Privită de aproape, pare un peisaj straniu, cu munții săi, cu marea sa depresiune centrală, cu văile sale fluviale înguste, uneori întrerupte de fisuri incidente, de lanțuri mici, de arabescuri, alteori netede și fine ca o scriitură. Putem visa în voie privindu-le. Nu știu dacă cel ce o examinează cu atenție are șansa să descifreze vreo enigmă, dar aş vrea ca el să o contemple cu respect pe această mândră slujitoare.

Priviți mâinile trăind starea lor de libertate, eliberate de chemarea funcției și de încărcătura unui mister — în repaos, cu degetele ușor îndoite, ca și cum s-ar lăsa în voia vreunui vis, sau animate de eleganta vioiciune a gesturilor pure, inutile: ele par atunci că desenează gratuit, în aer, o mulțime de virtualități, și că, lăsându-se în voia lor, ele se pregătesc pentru o intervenție eficace. Capabile să imite, prin umbra lor proiectată pe un perete în lumina unei lumânări, silueta și mișcările animalelor, ele sunt mult mai frumoase atunci când nu imită nimic. Uneori, în timp ce mintea lucrează, ele, lăsate în pace, se agită ușor. Cu o mișcare bruscă ele tulbură aerul sau își întind tendoanele făcând să le pocnească încheieturile, sau

se contractă pentru a forma un bloc compact, o adevărată stâncă de oase. Alteori, degetele înălțate sau lăsate în jos, unul după altul, cu o agilitate de dansator inventând ritmuri noi, creează grupuri de figuri.

Ele nu sunt un cuplu geamăn de o identitate pasivă. Deosebirea dintre ele nu este nici aceea dintre două surori de vârste diferite, sau dintre două fete tinere înzestrate diferit, una foarte îndemnatică, cealaltă sclavă abrutizată de monotonia utilitară a treburilor ordinare. Nu cred cătuși de puțin în superioritatea mâinii drepte. Atunci când stânga lipsește, dreapta este redusă la o singurătate dificultuoasă și aproape sterilă. Stânga, această mână care desemnează pe nedrept partea cea rea a vieții, porțiunea funestă a spațiului, aceea în care nu trebuie să te întâlnești cu moartea, cu dușmanul sau cu solul prevestitor, poate ajunge cu timpul să îndeplinească toate îndatoririle celeilalte. Construită la fel cu cealaltă, ea are aceleași aptitudini la care a renunțat pentru a o secunda. Prinde ea oare cu mai puțină vigoare trunchiul de copac sau mânerul securii? Strânge ea oare cu mai puțină forță trupul adversarului? Lovește ea oare mai slab decât cealaltă? Nu este ea aceea care formează sunetele atacând direct corzile viorii, în timp ce, prin intermediul arcușului, dreapta nu face decât să le propage în jurul său? Este o fericire că nu avem două mâini drepte. Cum și-ar repartiza ele diferitele sarcini? „Stângăcia“ mâinii stângi este fără îndoială necesară unei civilizații superioare; ea ne reamintește trecutul foarte îndepărtat al omului, când acesta nu era prea îndemnatic și încă departe de a fi în stare să facă, așa cum spune zicala populară, „tot ce poștește cu cele zece degete ale sale“. Dacă lucrurile s-ar petrece altfel, atunci am fi copleșiți de un îngrozitor exces de virtuozitate. Fără îndoială am fi ajuns la cel mai înalt grad de perfecțiune în arta jongleriei, — și doar atât.

Acest cuplu, astfel constituit, nu numai că a slujit intențiile omului, dar le-a și determinat, le-a precizat, le-a dat formă și structură. Omul a creat mâna, vreau să spun că el a izolat-o treptat de regnul animal, că a eliberat-o de o străveche și naturală servitute, dar mâna l-a creat pe om. Ea i-a permis anumite contacte cu universul pe care nu i le asigurau celelalte organe și părți ale corpului său. Ridicată în bătaia vântului, ajunsă la plenitudine și detașată de corp ca o ramură, ea îl incita la captarea fluizilor. Ea mărea numărul suprafețelor sensibile capabile de a percepe aerul și apa. Un maestru la care subzistă cu multă grație, sub stratul foarte subțire de umanism, un sens oarecum tulbure și sălbatic al misterelor Mitologiei, Pollaiuolo, a pictat o grațioasă Dafne stăpânită de geniul metamorfozelor chiar în momentul în care Apollo urmează să o atingă: brațele sale devin ramuri, extremitățile lor sunt crenguțe înfrunzite ce freamătă. Mi se pare că văd omul ancestral aspirând lumea prin mâini, întinzând degetele pentru a face din ele o rețea cu ajutorul căreia să capteze imponderabilul. „Măinile mele, spune Centaurul, au încercat stâncile, apele, nenumăratele plante și cele mai subtile efecte ale aerului, căci eu le ridic în nopțile oarbe și calme pentru ca ele să surprindă orice boare și să-i interpreteze semnele care să-mi arate calea...” Centaurul și Dafne, privilegiații zeilor, în metamorfoza sau în stabilitatea lor, nu aveau alte arme decât acelea ale rasei noastre pentru a „încerca” universul, și pentru a percepe până și curenții diafani, imponderabili, invizibili.

Dar ceea ce este abia ponderabil, ceea ce pulsează de viață, ceea ce are un înveliș — o coajă, o blană și chiar piatra, fie că este sfărâmată în bucăți, rotunjită de ape în drumul lor, sau intactă — constituie un contact pentru mână, scopul unei experiențe pe care privirea sau gândirea nu le pot duce singure la bun sfârșit. Posesiunea lumii implică un fel de adul-

mecare tactilă. Privirea alunecă deasupra universului. Mâna știe că obiectul are o greutate, că el este neted sau zgrunțuros, că nu aderă la fundalul de cer sau de pământ cu care pare că face corp comun. Acțiunea mâinii definește golul spațiului și consistența obiectelor ce îl mobilează. Suprafață, volum, densitate, greutate nu sunt fenomene optice. Omul le-a simțit mai întâi între degetele sau în căușul palmelor. El măsoară spațiul, nu cu privirea, ci cu mâna și cu pasul său. Pipăitul răspândește în natură forțe misterioase. În afara lui, ea rămâne asemănătoare acelor fermecătoare peisaje din camera obscură, ușoare, plate și himerice.

Astfel gesturile sporeau cunoașterea, cu o varietate de moduri de aplicare a tușei și o varietate de desen, în care, dintr-o practică milenară, se ascunde puterea inventivă. Fără intervenția mâinii, geometria nu este posibilă, căci este nevoie de linii și de figuri circulare pentru a specula proprietățile întinderii spațiale. Înainte de a identifica piramide, conuri, spirale în cochilii și cristale, nu trebuia oare ca formele regulate să fi fost mai întâi „jucate” de către om în aer sau pe nisip? Mâna oferea privirii evidența unui număr mobil ce putea fi mărit sau micșorat prin îndoirea degetelor. Multă vreme știința de a număra nu a cunoscut altă formulă, în felul acesta l-au vândut ismaeliții pe Iosif slujitorilor Faraonului, după cum arată fresca romană de la Saint-Savin, unde elocința mâinilor este extraordinară. Prin ele a fost modelat limbajul, exprimat la început prin mișcările întregului corp și mimat cu ajutorul dansurilor. În practicile curente ale vieții, gesturile mâinii i-au dat avânt limbajului, au contribuit la articularea lui, la diferențierea elementelor, la detașarea lor dintr-un vast sincretism sonor, la ritmarea și chiar la nuanțarea lui subtilă. Din această mimică a cuvântului, din această colaborare dintre mâini și glas mai subzistă câte ceva în ceea ce anticii numeau ac-

țiunea oratorică. Diferențierea fiziologică a specializat organele și funcțiile. Ele nu mai colaborează aproape deloc. Exprimându-ne prin viu grai, mâinile noastre au încetat să o mai facă, și, în anumite locuri, este chiar de prost gust să te exprimi în același timp prin vorbă și gest; în altele, dimpotrivă s-a păstrat cu vivacitate această dublă poetică: chiar atunci când efectele ei sunt ușor vulgare, ea redă cu exactitate o etapă străveche a omului, amintirea eforturilor sale depuse în vederea inventării unui mod inedit de exprimare. Nu este cazul să alegem una din cele două formule care au constituit dilema lui Faust: la început era Cuvântul, sau la început era Acțiunea, căci Acțiunea și Cuvântul, mâinile și glasul nu sunt dissociate la începuturile lor.

Dar crearea unui univers concret, diferit de cel al naturii, constituie vocația glorioasă a speciei umane. Animalul lipsit de mâini, chiar în cele mai reușite faze ale evoluției regnului, nu creează decât un produs monoton și rămâne pe pragul artei. El nu și-a putut construi nici lumea sa magică și nici lumea sa inutilă. El putea mima o religie a speciei prin ritualul dragostei sau chiar putea schița anumite rituri funerare: el era însă incapabil să „farmece” prin forța imaginilor sau să dea naștere unor forme gratuite. Dar pasărea? Cântul său cel mai fermecător nu e decât un arabesc, pe care noi brodăm simfonia noastră interioară, ca și freamătul apei sau al vântului. Poate un vis confuz al frumuseții tulbură animalul splendid împodobit de natură, poate că el a participat, în chip misterios, la splendorile ce-l acoperă; poate chiar anumite acorduri, pe care noi nu le putem discerne și numi, definesc o armonie superioară în câmpul magnetic al instinctelor. Aceste unde scapă simțurilor noastre, dar nimic nu ne împiedică să credem că pentru insecte și păsări corespondențele lor au o rezonanță puternică și profundă. Această melodie se ascunde în indicibil. Iar cele mai surprinzătoare întâm-

plări cu castori, furnici și albine, ne dovedesc de fapt limita unor culturi care au ca agenți doar labele, antenele și mandibulele. Luând în mână câteva resturi ale lumii, omul a putut să-și inventeze o altă ce îi aparține în întregime.

Din clipa în care încearcă să intervină în rânduiala căreia îi aparține, atunci când începe să înfigă în natura compactă un vârf ascuțit sau un tăiș care să o fragmenteze și să-i dea o formă, activitatea primitivă poartă în sine întreaga-i dezvoltare ulterioară. Omul grotelor, ce ascute meticolos silexul și care face ace de os mă intrigă mult mai mult decât savantul constructor de mașini. El încetează să mai fie acționat de forțe oculte pentru a acționa prin forțele sale proprii. Altădată, chiar în fundul peșterii celei mai adânci, el rămânea la suprafața lucrurilor: chiar atunci când zdrobea vertebrele animalului sau rupea creanga de copac, el nu pătrundea, nu avea acces. Unealta în sine nu este mai puțin remarcabilă decât destinația care i se dă, ea este în sine valoare și rezultat. Iată-o izolată de restul universului, inedită. Dacă muchia unei scoici are un tăiș la fel de fin ca și cel al cuțitului de piatră, acesta din urmă nu a fost găsit la întâmplare pe vreo plajă, el poate fi interpretat ca fiind opera unui zeu nou, opera și prelungirea mâinilor sale. Între mână și unealtă se pun bazele unei prietenii veșnice. Una comunică celeilalte căldura sa vie și o modifică mereu. Nouă, unealta nu este încă „făcută”, trebuie să se stabilească între ea și degetele care o țin acel acord rezultat dintr-o intrare în posesie progresivă, din gesturi abia schițate și combinate, din obiceiuri reciproce și chiar dintr-o anume uzură. Atunci instrumentul inert capătă viață. Nici o materie nu se pretează la acest lucru mai bine ca lemnul, care a trăit odinioară în pădure, și care, mutilat, modelat în intenția de a fi util artelor omului, își păstrează sub o altă formă suplețea și flexibilitatea sa primitivă. Du-

ritatea pietrei și a fierului, îndelung mănuită, s-ar părea că se îmblânzește și că cedează la rândul ei. În felul acesta se întâmplă să fie corectată legea seriilor care tinde către identic și care se manifestă în domeniul uneltelor încă din epocile cele mai vechi, atunci când monotonia tipurilor de fabricație facilita dezvoltarea schimburilor. Contactul și uzajul umanizau obiectul insensibil și, din cadrul seriei, degajau mai mult sau mai puțin unicatul. Cine nu a trăit printre „meșteșugari“ ignoră vigoarea acestor raporturi ascunse, rezultatele pozitive ale acestei solidarități de breaslă, în care intervine prietenia, stima, comunitatea zilnică a muncii, instinctul și mândria posesiunii, și, în sferele cele mai înalte, interesul acordat verificării. Nu știu dacă există o ruptură între domeniul manual și cel mecanic, nu sunt foarte sigur de acest lucru, dar, la capătul brațului, unealta nu contrazice omul, ea nu este un cârlig de fier înșurubat într-un ciot de mână; între ele se interpune zeul celor cinci ipostaze care parcurge scara tuturor dimensiunilor, mâna constructorului de catedrale, mâna pictorilor de manuscrise.

În timp ce prin unul din aspectele personalității sale, artistul reprezintă poate tipul cel mai evoluat, prin celălalt el îl continuă pe omul preistoric. Lumea îi apare nouă și nealterată, el o observă, se bucură din plin de ea prin simțuri mult mai ascuțite decât cele ale omului civilizat, el a păstrat sentimentul magic al necunoscutului, dar mai ales poetica și tehnica mâinii. Oricare ar fi puterea receptivă și inventivă a spiritului, ea nu se rezumă decât la un tumult interior fără concursul mâinii. Omul care visează poate să-și imagineze peisaje extraordinare, chipuri de o frumusețe perfectă, dar nimic nu poate fixa aceste plăsmuirii fără suport și fără consistență, iar memoria abia le înregistrează, ca pe amintirea unei amintiri. Ceea ce deosebește visul de realitate este faptul că omul care visează nu poate să dea naștere unei

opere de artă: mâinile sale dormitează. Arta se face cu ajutorul mâinilor. Ele sunt instrumentul creației, dar în primul rând organul cunoașterii. Pentru oricine, am mai spus-o; pentru artist însă, în mai mare măsură, și urmând căi specifice, pentru că el reface toate experiențele primitive. Ca și Centaurul, el încearcă apele și vântul. În timp ce noi realizăm pasiv contactul cu lumea, el îl caută, îl încearcă. Noi ne mulțumim cu o experiență milenară, cu o cunoaștere automată și poate uzată, ce zace în noi. El o scoate la iveală, o reîmprospătează — o ia de la început. Nu se întâmplă oare același lucru cu copilul? Mai mult sau mai puțin. Omul matur însă întrerupe aceste experiențe și, pentru că este „format“, el încetează să se mai formeze. Artistul prelungește privilegiul curiozității copilăriei mult peste limitele acestei vârste. El atinge, pipăie, apreciază greutatea, măsoară spațiul, modelează fluiditatea aerului pentru a prefigura aici forma, el mângâie învelișul oricărui lucru, și plecând de la limbajul pipăitului, el compune limbajul privirii — un ton cald, un ton rece, un ton greu, un ton aerat, o linie dură, o linie moale. Dar vocabularul limbii este mai puțin bogat decât amprentele lăsate de activitatea mâinii, și un singur limbaj nu e de ajuns pentru a traduce diversitatea, numărul și plenitudinea lor. De aceea trebuie să dăm o oarecare extindere noțiunii de valoare tactilă, formulată de Bernard Berenson: ea nu procură, într-un tablou, doar iluzia reliefului și a volumului, invitându-ne să ne punem în mișcare forțele mușchiulare pentru a mima, cu o mișcare interioară, mișcarea pictată, cu tot ceea ce ea sugerează în materie de substanță, greutate și avânt. Ea este la originea oricărui act de creație. Adam a fost făcut din lut, ca o statuie. În iconografia romanică, Dumnezeu nu suflă peste globul pământesc pentru a-l arunca în eter. El îl așază aici cu mâna. Este formidabilă mâna pe care Rodin, pentru a reprezenta în imagini opera celor șase zile, o face să țâș-

nească parcă dintr-un bloc de marmură în care dormitau forțele haosului. Ce semnifică oare legenda lui Amfion, care face pietrele să se miște la sunetele lirei sale, în așa fel încât se urneau din loc singure pentru a merge să construiască zidurile Tebei? Fără îndoială nimic altceva decât impresia de grație provocată de o activitate bine ritmată de muzică, dar efectuată totuși de către oamenii ce-și foloseau mâinile, ca și văslașii galerelor, a căror lopățare era susținută și ritmată de o arie cântată la flaut. Cunoaștem chiar numele muncitorului care făcea acest lucru: era Zethos, fratele celui care cânta la liră. Nu se vorbește deloc despre Zethos. Poate va veni o vreme în care va fi de ajuns o frază melodică pentru a face să răsară flori și peisaje. Dar suspendate în vidul întinderii spațiale, ca pe ecranul visului, vor fi ele, oare, mai consistente decât imaginile de vis? Apărut în țara cioplitorilor de marmură și a turnătorilor de bronz, mitul lui Amfion m-ar deconcerta, dacă aș omite faptul că Teba nu a excelat niciodată în arta mării sculpturi. Poate că este vorba de un mit compensator, o consolare inventată de vreun iubitor de muzică. Noi însă, tăietori de lemne, sculptori, zidari, pictori ai omului și ai pământului, noi rămânem susținătorii nobilei greutăți: cu ea rivalizează nu glasul, nu cântecul, ci mâna.

Nu este ea de altfel cea care dispune ordonarea numerelor, număr la rândul ei, organ al calculelor și stăpână a ritmurilor? Dar mai ales ea intră în contact cu universul, îl simte, pune stăpânire pe el, îl transformă. Ea combină uimitoarele întâmplări ale materiei. Nu se mulțumește să ia ceea ce există, ea trebuie să trudească la ceea ce nu există și să adauge regnurilor naturii un regn nou. Multă vreme ea a înălțat doar trunchiuri de arbori neciopliti, cu podeaba lor de scoartă intactă, pentru a susține acoperișurile caselor și ale templelor; vreme îndelungată a îngrămadit sau a înălțat pietre brute pentru a comemora morții și a-i prea-

slăvi pe zei. Folosindu-se de sucurile vegetale pentru a reduce din monotonia obiectului, ea mai respectă încă darurile naturale. Dar din ziua în care a dezbrăcat arborele de haina sa noduroasă pentru a-i dezveli carnea, modelându-i suprafața spre a o face netedă și perfectă, ea a inventat o epidermă, plăcută la vedere și la pipăit, iar vinele lemnoase, destinate să rămână ascunse în adânc, au oferit luminii combinațiile lor misterioase. Masele amorfe ale marmurei pierdute în haosul munților, atunci când au fost cioplite în chip de blocuri, de plăci, de simulacre de oameni, păreau că-și schimbă esența și substanța, de parcă forma pe care o căpătau le preschimba până în adâncul ființei lor oarbe, în particulele lor elementare. Același lucru se întâmpla cu mineralele, extrase din filonul lor, constituite în aliaje, amalgamate, topite, pentru a introduce în seria metalelor compuși inediti. Același lucru se întâmplă și cu argila vitrificată prin foc, smălțuită și strălucitoare, și cu nisipul, pulbere fluidă și obscură din care flacăra extrăgea o transparență solidă. Artă începe prin transmutare și continuă prin metamorfoză. Ea nu constituie vocabularul omului ce se adresează lui Dumnezeu, ci renașterea perpetuă a Creației. Ea este în același timp invenție de materii și de forme. Ea își alcătuiește o fizică și o mineralogie proprie. Ea își afundă mâinile în măruntaiele lucrurilor pentru a le da înfățișarea pe care o dorește. Artă este, înainte de toate, artizan și alchimist. Ea trudește cu șorțul de piele în față, ca un fierar. Ea are palmele negre și sfâșiate, tot îndeletnicindu-se cu ceea ce este greu și arde. Aceste mâini puternice preced omul în ceea ce privește violențele și subtilitățile gândirii.

Artistul care își taie singur lemnul, își bate metalul, își frământă argila și își cioplește blocul de piatră, menține un trecut al omului, un om străvechi, fără de care noi nu am exista. Nu este uimitor să-l avem printre noi, în era mecanică, pe acest supraviețuitor dârz al ere-

lor mâinii? Secolele au trecut peste el fără să altereze viața sa profundă, fără să-l facă să renunțe la străvechile mijloace de a descoperi lumea și de a o inventa. Natura mai reprezintă încă pentru el un receptacol de secrete și minuni. Și acum, doar cu mâinile sale, arme fragile, el încearcă să și le însușească pentru a le face să intre în propriul său joc. În felul acesta se reface, perpetuu, un formidabil altădată, astfel se reface, fără să se repete însă, descoperirea focului, a securii, a roții, a mesei olarului. În atelierul artistului sunt scrise peste tot tentativele, experiențele, intuițiile mâinii, amintirile seculare ale unei rase umane care nu a uitat privilegiul de a mânui.

Nu ne oferă oare Gauguin exemplul acestor ființe ancestrale care se află în mijlocul nostru, având același port și vorbind aceeași limbă cu noi? Dacă citim viața aceluia pe care odinioară eu îl numeam burghezul peruvian, descoperim mai întâi un om de afaceri îndrăzneț și abil, punctual și mulțumit, învăluit de către daneza sa în intimitatea unei existențe molcuțe, considerând tablourile altora mai mult cu plăcere decât cu neliniște. Pe nesimțite, și poate în virtutea uneia din acele mutații care tâșnesc cu violență din adâncul ființei și care trec dincolo de suprafața timpului, el începe să fie dezgustat de abstracțiunea banului și a cifrei; nu îi mai ajunge să deseneze, folosind doar resursele sale spirituale, meandrele riscului, să speculeze asupra fluctuațiilor Bursei și a inconsistenței numerelor. El simte nevoia să picteze, căci pictura constituie, printre altele, un mijloc de a reîntra în posesia acelei antichități eterne, îndepărtată și imediată în același timp, care e în el și care i se sustrage. Și nu numai pictura, ci oricare altă creație a mâinilor, ca și cum ele s-ar fi grăbit să-și ia revanșa în urma îndelungatei lor trândăvii civilizate — olăria, sculptura, tapiseria. Prin intermediul mâinilor îl mână destinul său către acele locuri sălbatice, unde se mai poate găsi sedimentele imobile ale

veacurilor, Bretania, Oceania. El nu s-a mulțumit doar să picteze imaginea omului și a femeii, a vegetațiilor, a celor patru elemente. El și-a creat o înfățișare aidoma omului sălbatic, căruia îi place să-și împodobească trupul nobil și să poarte toate splendorile artei sale, iar în Insule, căutând-o mereu pe cea mai îndepărtată, pe cea mai veche, și-a cioplit idoli din trunchiurile de arbori, nu pastîșând o producție etnografică de proastă calitate, ci într-o manieră autentică, regăsind secretele pierdute. Și-a construit o colibă sculptată în întregime, populată de idoli. Materiile pe care le folosea, de la esențele de lemn pentru pirogă, până la pânda ordinară și plină de noduri pe care picta, cu sucuri de plante și cu culori minerale în tonuri bogate și mate, care îl restituiau trecutului, îl cufundau în umbra fericită a timpului ce nu moare. Acest om cu simțuri subtile, combate însăși această subtilitate în intenția de a restitui artelor intensitatea, pe care tonurile fine le-au diluat-o. În același timp, mâna sa dreaptă își pierde orice îndemânare, învățând de la mâna stângă acea inocență care nu devansează niciodată forma: mai puțin abilă decât cealaltă, mai puțin expertă în înaltele tehnici de rutină, ea se plimbă fără grabă și cu respect de-a lungul contururilor viețuitoarelor. Atunci izbucnește, cu un farmec sacru, în care se contopesc senzualitate și spiritualitate, ultimul cântec al omului primitiv.

Dar nu toți artiștii sunt constituiți astfel. Nu stau toți pe țărmuri, ținând în mână o unealtă de piatră sau vreo divinitate sculptată în lemn prețios. Gauguin se află în același timp la începutul lumii și la sfârșitul unei civilizații. Ceilalți rămân printre noi, chiar atunci când o nobilă exigență îi face să devină nesociabili și îi clăustrează, ca pe Degas, într-o solitudine pariziană. Dar fie că se izolează sau că sunt dornici de societatea oamenilor, janseniști, ca și voluptuoși sunt înalte de toate ființe înzestrate cu mâini, și spiritele superioare nu vor înceta niciodată să

se minuneze de acest lucru. Acordurile cele mai subtile, stimulând ceea ce poate fi mai misterios în resorturile imaginației și ale sensibilității, capătă formă, se înscriu în spațiu și pun stăpânire pe noi prin intermediul mâinilor ce prelucrează materia. Amprenta lor este profundă, chiar atunci când execuția, ca la Whistler, șterge urmele execuției, pentru a trimite opera în sferele solemne, eliminând tot ce poate fi contrastant și febril în evidența efortului. „Dați-mi un centimetru pătrat dintr-un tablou, spunea Gustave Mireau, și voi ști dacă aparține unui adevărat pictor”. Chiar și execuția cea mai calmă și mai egală lasă totuși să se vadă tușa, acest contact decisiv între om și obiect, această intrare în posesie a unei lumi pe care noi ne inchipuim că o vedem născându-se calm sau impetuos sub ochii noștri. Ea este indiciul sigur, în bronz, argilă, chiar piatră, lemn, textura totodată plastică și fluidă a picturii. Chiar la maștrii antichității, la care materia este șlefuită ca agata, ea animă suprafețele în paradoxul dimensiunilor infinitezimale. Discipolii lui David, care aveau pretenția să-și dicteze operele unor executanți docili, nu puteau anihila complet personalitatea mâinilor lor. Aceste epiderme șlefuite, aceste falduri marmoreene, aceste arhitecturi reci inspirate de perioada idealismului doctrinar, trădează variația sub aparenta lor schematizare. O artă din care tușele ar fi cu totul excluse ar excela prin lipsa ei de umanitate. Acest lucru este de fapt cu neputință.

Un pictor tânăr îmi arată un peisaj de mici proporții, foarte gândit, perfect echilibrat și care, la dimensiunile lui reduse, nu este lipsit de grandoare. Îmi zice: „Nu-i așa că nu se mai simte mâna?” Îmi dau seama de dorința lui de a realiza acea operă durabilă, în infinitul timpului, sub un cer peren, de aversiunea lui față de „manieră”, acest exces al mâinii manifestat în jocurile baroce, în înfloriturile tușei, în vi-goarea cu care sunt întinse culorile; înțeleg do-

rința sa riguroasă de a se anula, de a se pierde cu modestie într-o mare înțelepciune contemplativă, într-o austeritate ascetică. Admir această tinerețe exigentă, această renunțare de tip francez. Artistul nu mai trebuie să caute să placă printr-o variație cât mai mare a efectelor, el trebuie să devină intransigent pentru a rămâne să vorbească limba categorică a inteligibilității. Ei bine, mâna se resimte totuși de pe urma efortului pe care îl depune pentru a fi de folos, în prudența și modestia sa. Ea intră în contact ferm cu pământul, unduiește pe vârfurile copacilor, devine ușoară în aer. Privirea, care a urmărit forma lucrurilor și a apreciat densitatea lor relativă, făcea același gest cu mâna. Așa se petreceau lucrurile și pe pereții pe care se desfășoară metodic vechile fresce ale Italiei. Același lucru se petrece, în reconstrucțiile noastre geometrice ale universului, în acele compoziții fără obiect ce combină obiecte descompuse. Uneori, ca din nebăgare de seamă, atât este de puternică autoritatea sa, chiar în servitute, ea imprimă tonalitatea, nuanțele ei și ne oferă astfel recompensa de a regăsi mereu omul în arida măreție a deșertului. Calitatea unei valori, a unui ton, se știe doar, nu depinde numai de felul în care sunt realizate, ci și de felul în care sunt puse, iar acest lucru dovedește prezența omnipotentă a zeului celor cinci ipostaze. Acesta este viitorul mâinii până în ziua în care se va picta cu ajutorul mașinii: atunci se va ajunge la rigida inerție a clișeului, realizat de ochi fără concursul mâinii, care șochează bunăvoința noastră solicitând-o, minune a luminii, monstru pasiv. El nu duce cu gândul la arta altei planete, acolo unde muzica ar reprezenta graficul sonorităților, iar schimburile de idei s-ar realiza fără cuvinte, prin intermediul undelor. Chiar atunci când reprezintă mulțimi de oameni, acest clișeu este imaginea singurătății, din moment ce mâna nu intervine niciodată

pentru a răspândi căldura și fluidul vieții omenеști.

Dar să ne îndreptăm către extrema cealaltă. Să ne referim la operele în care respiră, înainte de toate, viața și acțiunea, să considerăm desenele, ce ne procură bucuria plenitudinii cu un minimum de mijloace. Materia este redusă la limită, ea este aproape imponderabilă. Nu mai avem de-a face cu nici una din acele resurse ale primelor sau ale ultimelor straturi de pictură, cu nici una din acele bogate variații de penel care îi conferă picturii strălucire, profunzime și mișcare. O linie, o pată pe suprafața rece a unei foi albe de hârtie, devorată de lumină; fără să se complacă în artificii de tehnică, fără să insiste asupra unei alchimii complicate, s-ar părea că spiritul se adresează spiritului. Totuși, aici găsim intactă ponderea generoasă a ființei umane, vivacitatea sa impulsivă, o dată cu puterea magică a mâinii pe care nimic nu o mai poate contraria sau înfrâna, chiar atunci când procedează cu calm, fiind preocupată de studiu. Orice instrument poate să-i fie de folos, pentru a-și scrie semnele sale, ea și le inventă ciudate și hazardate sau le ia din natură — o rămurică, pana unei păsări. Hokusai desena cu vârful unui ou sau cu vârful degetului, căutând mereu alte variante ale formei și ale vieții. Cum s-ar putea plictisi cineva răsfoind albumele sale și acelea ale contemporanilor săi pe care le-aș intitula bucuros *Jurnalul unei mâini omenеști*? O vedem mișcându-se cu o rapiditate febrilă și cu o surprinzătoare economie de gesturi. Urma contrastantă, pe care mâna o lasă pe această delicată suprafață — hârtia fabricată din deșeuri de mătase atât de fragile în aparență și totuși foarte rezistentă —, punctul, pata, accentul și aceste linii lungi și subțiri, care exprimă atât de bine inflexiunile unei plante, ale unui trup, aceste pete strivite de culoare ce intervin brusc și în opacitatea cărora freamătă tonurile închise, fac să ne parvină de-

liciile lumii și încă ceva ce nu aparține acestei lumi, ci omului, o vrăjitorie manuală, care nu poate fi comparată cu nimic altceva. Mâna pare că se mișcă în voie și că încearcă bucuria propriei sale virtuozități; ea exploatează cu o siguranță extraordinară resursele unei științe străvechi, dar ea exploatează totodată acest imprevizibil ce se situează în afara domeniului spiritual, accidentul.

Cu mulți ani în urmă, pe vremea când studiam formele picturale ale Asiei, îmi propuneam să scriu un tratat despre accident, pe care nu-l voi scrie probabil niciodată. Vechea legendă a artistului grec ce aruncă un burete îmbibat de culoare în capul unui cal pictat, căruia încerca zadarnic să-i redea spuma, este simbolică. Nu numai că ea ne învață că în momentul în care totul pare pierdut, totul poate fi salvat, independent de noi, dar ea ne pune în situația să reflectăm asupra resurselor hazardului. Iată-ne la antipozii automatismului și ai mecanicii, și nu mai puțin departe de demersurile ingenioase ale rațiunii. În felul de a funcționa al unei mașini unde totul se repetă, unde totul se înlanțuie, accidentul este o negație explozivă. În mâna lui Hokusai, accidentul devine o formă inedită de viață, o întâlnire dintre anumite forțe obscure și o intenție clarvăzătoare. Uneori s-ar părea că el, nerăbdător, l-a provocat intenționat. Căci el aparține acelei țări unde, nu numai că nu se ascund, printr-o restaurare iluzorie, fisurile unei ceramici sparte, dar elegantul lor desen este subliniat cu ajutorul unui fir de aur. Artistul primește recunoscător acest dar al hazardului și îl scoate respectuos în evidență. El îl socotește ca fiind darul unui zeu ca și harul mâinii sale. El și-l însușește nerăbdător, pentru a da naștere unui vis nevisat încă. Artistul ar fi un prestidigitator (îmi place acest lung și vechi cuvânt) care și-ar exploata greșelile pentru a crea mișcări inedite, și niciodată nu este mai grațios ca atunci când își transformă neîndemânarea în îndemănare. Acel exces de

cerneală ce aleargă capricios sub forma unor pârlăie negre, acea traiectorie descrisă de mersul unei insecte pe o schiță proaspătă, acea linie deviată de o tresărire, acea picătură de apă ce diluează un contur, înseamnă de fapt iruperea neprevăzutului într-un univers în care trebuie să-și aibă locul, în care totul pare că intră în mișcare pentru a-i face loc. Totul este să fie prins din zbor și să i se exploateze toată puterea secretă. Vai de mâna lentă și greoaie! Dar pata involuntară, cu grimasa ei enigmatică, pătrunde în lumea voinței. Ea este meteor, rădăcină răsucită de vreme, chip neomenesc, ea instalează nota decisivă acolo unde era nevoie de ea și unde nimeni nu o căuta.

Și totuși o legendă, care nu poate fi decât un adevăr în viața unui asemenea om, ne spune că Hokusai a încercat să picteze fără mâini. Se spune că, într-o zi, după ce și-a desfășurat sulul de hârtie pe pământ în fața Shōgunului, a vărsat pe el un borcan cu vopsea albastră; apoi, după ce a introdus labele unui cocoș într-un borcan cu vopsea roșie, l-a făcut să alerge pe suprafața de hârtie pe care pasărea și-a lăsat amprente. Și toată lumea a recunoscut în această pictură valurile râului Tatsuta, purtând frunze de arțar tomonic. Vrajitorie fermecătoare, în care natura pare că se străduiește să reproducă, fără ajutorul nimănui, natura. Albastrul se răspândește sub formă de firișoare, precum valurile unui râu autentic, iar laba păsării, formată din elemente de sine stătătoare ce pleacă dintr-un punct, are o structură asemănătoare cu cea a frunzei. Pasărea, care abia atinge hârtia, lasă urme inegale ca vigoare și claritate, iar mersul său respectă, cu toate nuanțele vieții, intervalele ce separă fragilele frunze moarte duse de curent în drumul său. Ce mână ar putea reda ceea ce este regulat și neregulat, hazardat și logic, în această suită de lucruri aproape imponderabile, dar nu lipsite de formă, de pe suprafața unui râu de munte? Mâna lui Hokusai, firește, iar amintirile înde-

lungatelor experiențe ale mâinilor sale, pe care le-a folosit pentru a descoperi moduri noi de a sugera viața, l-au determinat pe magician să facă și această încercare. Prezența mâinilor lui aici este invizibilă; neintervenind direct, ele dirijează totul.

Această colaborare dintre accident, studiu și dexteritate este frecventă la acei maeștri care și-au păstrat simțul riscului și arta de a discerne neobișnuitul în cadrul celor mai obișnuite aparențe. Familia vizionarilor ne oferă destule exemple în acest sens. S-ar putea crede că viziunile pun stăpânire pe ei dintr-o dată, în întregime, cu despotism, și că ei le transportă ca atare într-o materie oarecare, mâna lor fiind călăuzită de o forță lăuntrică, ca acei artiști spiriști ce desenează invers. Nimic nu poate fi mai discutabil, dacă îl examinăm pe unul dintre cei mai mari, pe Victor Hugo. Rar găsim un spirit atât de bogat în spectacole interioare, în contraste scânteietoare, în fapte verbale, imprevizibile, pictând obiectul cu o exactitate surprinzătoare. Ar putea fi considerat, și el se consideră, inspirat ca un mag, asaltat de prezențe nerăbdătoare să devină apariții, cât se poate de plastice și de constituite, într-un univers totodată echilibrat și convulsiv. Ei bine, el este tipul clasic de artist tributar mâinilor, și care se folosește de ele, nu în intenția de a vindeca miraculos sau de a propaga unde, ci de a ataca materia și a o prelucra. Această pasiune o regăsim în structura câtorva din straniile sale romane, de pildă în *Oamenii mării* unde aflăm alături de lupta împotriva forțelor elementare ale naturii o nesățioasă curiozitate cu privire la crearea lucrurilor, la mânguirea uneltelor, la resursele lor, la comportarea lor, la denumirile lor arhaice și surprinzătoare. Carte scrisă de mâna de marinar, de dulgher, de fierar, care apucă brutal obiectul și îl modelează urmându-i contururile. Totul are aici consistență, până și valurile, până și vântul. Și pentru că această sensibilitate extraordinară

s-a măsurat cu duritatea lucrurilor, cu ostilitatea inerției, ea a devenit foarte receptivă la epopeea fluizilor, la dramele luminii, pe care le-a pictat cu o forță aproape palpabilă. El este același care, la Guernesey, își confecționa singur mobile și, nemulțumit de a-și fixa viziunile doar în versuri, își revărsa prea-plinul în uimitoarele sale desene.

Suntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă aceste opere, care sunt rezultatul unor dezbatere interioare, nu sunt, de asemenea, și în același timp un punct de plecare. Această categorie spirituală are nevoie de repere. Ghicitoarea trebuie, pentru a surprinde configurația viitorului, să caute primele indicii în petele și în meandrele lăsate de zațul din fundul ceștii. Pe măsură ce accidentul își definește forma în hazardul materiei, pe măsură ce mâna exploatează acest dezastru, spiritul se trezește la rândul său. Această organizare a unei lumi haotice obține efectele cele mai surprinzătoare cu ajutorul materiilor aparent neadecvate artei și al uneltelor improvizate, al resturilor, al deșeurilor, a căror uzură sau frântură oferă ciudate resurse. Penița stricată care improașcă cerneala, vârful de lemn tocit, pensula zburlită acționează în cadrul unor lumi tulburi, buretele degajează licăriri umede, urme de laviu constelează suprafața. Această alchimie nu dezvoltă, cum se crede în mod obișnuit, clișeul unei viziuni interioare: ea construiește viziunea, o materializează, îi mărește perspectivele. Mâna nu este sclava docilă a spiritului, ea caută, își pune în joc toate resursele pentru a-i fi de folos, străbate tot felul de întâmplări, își încearcă norocul.

Iată momentul în care un vizionar ca Hugo se separă de un vizionar de tipul lui Blake. Acesta din urmă este și el un mare poet al mâinii. Chiar în structura sa intimă el este un meșteșugar. Este un om care trudește, un *craftsman*, sau mai curând un artist al Evului Mediu, pe care o mutație bruscă îl face să apară în Anglia

la începutul erei mașinilor. El nu-și încredințează poemele tipografului, le caligrafiază și le gravează, decorându-le cu floricele ca un miniaturist de altădată. Dar el transpune în majoritatea cazurilor viziunile uluitoare care îl obsedează, străvechile epoci spirituale ale umanității, Biblia sa din Epoca de Piatră, într-o formă gata făcută, folosind stilul dubios al epocii sale: atleți cu rotulele și pectoralii desenați meticulos, mașini greoaie, *Infernul* la Gavin Hamilton și în atelierul lui David. Un respect de tip popular față de frumosul ideal și de maniera aristocratică neutralizează idealismul său profund. Spiritiștii și pictorii de duminică s-au arătat întotdeauna plini de respect față de academismul cel mai uzat. De altfel, e normal ca lucrurile să se petreacă astfel: la ei, sufletul ucide spiritul și paralizează mâna.

Rembrandt vine în sprijinul nostru. Povestea sa nu este aceea a unei eliberări progresive. Mâna sa stăpânește mai întâi ornamentele baroce — festoane, înflorituri — apoi, trecând prin faza practicării cu măiestrie a execuției lăcuite, cucerește, către apusul vieții sale, nu o libertate absolută sau o nouă tehnică strălucitoare, ci îndrăzneala necesară unor riscuri noi. Ea surprinde, în același timp, forma, tonul și lumina. Ea concentrează secolele în prezentul clipei. În omul obișnuit ea suscită grandoea unicului. Ea conferă poezia excepției obiectelor familiare, îmbrăcăminte de toată ziua. Mizeria și vicisitudinile sărăciei constituie pentru ea uimitoare resurse. În ce fel? Mâna pătrunde în esența materiei pentru a o constrânge la metamorfoze; s-ar părea că ea o supune arderii, într-un cuptor și că flacăra, alunecând pe aceste suprafețe dure, le calcinează sau le conferă strălucire. Nu pentru că pictorul ar vrea să multiplice experiențele și jocurile fanteziei. El respinge ideea unui inedit redat într-o manieră sau alta, pentru a-și continua cu îndrăzneală drumul. Mâna intervine, dar nu prin pase magnetice. Ceea ce ea

creează nu este o apariție plată în vid, ci o substanță, un corp, o structură organizată.

Ce dovadă elocventă îmi furnizau prin contrast minunatele fotografii pe care un amic binevoitor a avut amabilitatea să mi le aducă din Suez! Se află pe acele meleaguri un om, priceput și sensibil, care îi face pe bătrânii rabini de acolo să pozeze în fața obiectivului. El dispune lumina în jurul lor cu o artă desăvârșită. S-ar părea că ea emană din ei, din meditația lor seculară într-un ghetou întunecos din Egipt. Fruntea lor plecată peste Talmudul deschis, curba orientală și nobilă a nasului lor, barba lor de patriarh, mantia lor sacerdotală cu pliuri largi, toate acestea îl evocă și îl afirmă pe Rembrandt. Iată-i, într-adevăr, pe acești bătrâni profeți ce fac parte de-a pururi din splendoarea și mizeria Israelului. Dar ce sentiment de neliniște ne cuprinde totuși privind aceste imagini atât de reușite! Tablouri de Rembrandt din care lipsește Rembrandt. O percepție pură, despuiață de substanță și de densitate, sau mai curând o minunată amintire de natură optică, fixată în această memorie cristalină ce reține totul, camera obscură. Materia, mâna, însuși omul, sunt absente. Acest vid absolut în integritatea unei clipe prezente este straniu. Poate am în fața ochilor exemplul unei poetici viitoare: nu pot încă să dau un sens acestei tăceri și acestui pustiu.

Dar vorbind doar de maeștri caracterizați prin căldură și libertate interioară, nu ne limităm, oare, la un singur tip spiritual, la o singură familie? I-am exclus, oare, din reflecțiile noastre, socotindu-i doar posesori ai unei dibăcii absolut mașinale, pe aceia care, dând dovadă de o răbdare admirabilă și fără cusur, au suscit în interiorul unor materii de calitate, sub forme rafinate, vise mai comprimate spațial? Mâna gravorului, a argintarului, a miniaturistului, a lăcuiitorului este doar o slujitoare îndemnatică și binevoitoare, expertă în treburile delicate? Ceea ce numim perfecțiune, nu e alt-

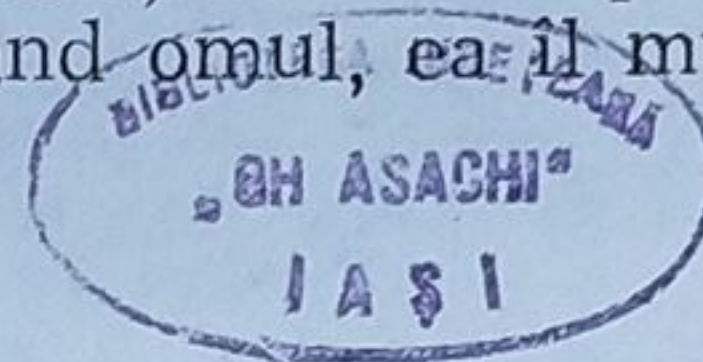
ceva decât o virtute a sclaviei? În acest spațiu foarte restrâns, sigură de ea și de evoluțiile sale, faptul că această mână reduce la dimensiuni microcosmice proporțiile impunătoare ale omului și ale lumii, ține de domeniul miraculosului. Nu este vorba de o mașină ce reproduce la scară redusă. Ceea ce o preocupă este mai puțin rigoarea unei dimensiuni stricte decât propria sa capacitate de a acționa și de a reda adevărul. Caruselele și băcăliile lui Callot par la prima vedere planșe de entomologie, migrațiuni de insecte în cadrul unor peisaje de dimensiunile unor viziuni de cârțițe. În *Ase-diul cetății La Rochelle*, forturile și navele nu sunt oare simple jucării? Numeroși, înghesuiți, distincți, realizați până în cele mai mici detalii, ei nu au fost oare priviți printr-un binoclu, și minunat în acest lucru făcut „de mână” nu este oare faptul că totul a fost cuprins și ordonat în acest cadru minuscul și imens totodată? Izolați pe oricare dintre aceste personaje, pe una sau alta dintre aceste corăbii, examinați-le cu lupa: nu numai că apar în fața ochilor noștri cu noblețea lor simplă, cu capacitatea lor de a trăi, fără să piardă nimic din ele însele, transplantate în lumea dimensiunilor reale, dar sunt autentice, vreau să spun că ele nu seamănă cu nimic altceva, având accentul grafologic al lui Callot, caracterul inimitabil al supleții sale nervoase, al artei sale preocupată de elasticitatea funambulilor și a saltimbancilor, al eleganței sale scrime. Are o „mână pricepută” cum se spunea altădată despre caligrafi, mână de maestru, dar această mână, atât de temerar ingenioasă, iubeste viața, evocă mișcarea și, în riturile perfecțiunii, ea păstrează sensul și practica libertății.

Să ne întoarcem privirea către o altă lume fermecată. Să privim îndelung, ținându-ne respirația, *Cartea de rugăciuni* a lui Etienne Chevalier. Avem oare de-a face aici cu figurine de o perfecțiune absurdă, imobilizate de răceala unei execuții miraculoase, executate în tușe

minuscule, urmând regulile unei anumite tehnici, de către un artist vizionar de o acuitate excepțională? Dimpotrivă, este vorba despre una din cele mai înalte expresii ale aceluși simț monumental care constituie trăsătura caracteristică a Evului Mediu francez. Ele pot fi mărite de o sută de ori fără să-și piardă vigoarea spontaneității și unitatea lor fundamentală. Ele seamănă cu unele statui de biserică, ale căror surori sau descendente sunt. Mâna care le-a desenat aparține unei dinastii formate de secole de sculptură. Ea păstrează, dacă se poate spune astfel, maniera și vigoarea acestora până și în basoreliefurile cele mai minuscule, sumbre și aurii, pictate în *trompe l'oeil*, care însoțesc câteodată miniaturile și care, la rândul lor, sunt tratate cu o generozitate fermecătoare. În felul acesta se întâlnesc două lumi, ca în acea oglindă circulară pe care Van Eyck a suspendat-o în spatele portretului soților Arnolfini, lumea celor vii de statură înaltă, constructori de catedrale și cioplitori de imagini, lumea magică de proporții infime. Pe de o parte mâna muncește serios, cu ajutorul ciocanului de lemn sau a dălții, la un bloc de piatră înclinat pe capre, pe de altă parte, la un pătrat de pergament unde scule fine lucrează la desăvârșirea unor desene dintre cele mai valoroase. Nu știu dacă ea se simte, sau dacă face totul ca să fie uitată: dar ea este prezentă, afirmându-se în articulațiile membrelor, în conturarea viguroasă a unui chip omenesc, în silueta unui oraș ce se profilează în transparența albastruie a aerului, și în hașurile aurii ce modelează lumina.

Nerval istorisește întâmplarea unei mâini blestemate care, desprinsă de corp, cutreieră lumea acționând independent. Eu nu separ mâna nici de corp și nici de gândire. Dar între gândire și mână relațiile nu sunt tot atât de simple ca acelea dintre un șef căruia i se dă ascultare și un servitor docil. Gândirea formează mâna, mâna la rândul ei formează gândirea. Gestul care nu creează, gestul fără urmări, provoacă

și definește starea de conștiință. Gestul care creează exercită o acțiune continuă asupra vieții interioare. Mâna scoate simțul tactil din pasivitatea sa receptivă, ea îl organizează în vederea experienței și a acțiunii. Ea îl învață pe om cum să stăpânească întinderea spațială, greutatea, densitatea, proporția. Ea creează un univers inedit în care își lasă peste tot amprente. Ea se măsoară cu materia pe care o metamorfozează, cu forma pe care o transfigurează. Educând omul, ea îl multiplică în spațiu și în timp.



CUPRINS

VIATA FORMELOR

I. LUMEA FORMELOR 6

Formă, imagine și semn. Dualism iluzoriu — formă și fond. Conținutul formal. Cele două metode ale iconografiei. Viața formelor în limbaj și în artă.

Metamorfозele, principiul de reînnoire. Stilurile, tentative de stabilitate. Stilul și stilurile. Viața stilurilor ca logică internă și căutare experimentală. Cele trei logici în arhitectură. Legea primatului tehnic.

Etapele stilurilor. Permanența și revenirea caracterelor formale. Schița unei lumi: crearea mediilor, a peisajelor psihologice și a miturilor. Perspectiva căutării.

II. FORMELE ÎN SPAȚIU 30

Spațiul definit prin formă. Spațiul ornamentului și variantele sale. Respectarea sau anularea golului: seria sau labirintul. Formele hibride. Mișcarea spațiului imaginar.

Arhitectura și datele ei fundamentale. Iluziile create de abrevierea spațiului prin epură și plan. Noțiunea de masă. Proporțiile. Efectele. Raporturile variabile dintre masa internă și masa externă. Reversul spațiului. Scara proporțiilor. Forma luminii. Arhitectul în calitate sa de geometru, mecanic, sculptor și pictor.

Sculptura și necesitatea plinului. Axe, profiluri, proporții, volume. Spațiul limită, spațiul mediu.

Variațiile spațiului în pictură. Perspectiva ornamentală. Noțiunea de fond și raporturile lui cu figurile. Perspectiva scenică. Perspectiva cartografică. Perspectiva albertiană: lumea ca edificiu, figura ca statuie. Rezistența perspectivei fantastice și a profilului heraldic. Trompe-l'oeil. Clarobscurul. Perspectiva fluidelor.

III. FORMELE ÎN MATERIE 53

Materia ca structură și activitate. Dependența dintre formă și materie. Principiul vocației formale. Materiile naturii și materiile artei. Crearea ineditului. Materiile artei nu se pot schimba între ele. Raporturile dintre forme în spațiu și sub influența luminii sunt determinate de materie.

Tehnica privită ca o formă de poetică a metamorfозelor și ca procedeu de cunoaștere. Tehnică și tehnici. Cercetări genealogice: schițele în pictură, stadiile gravurii. Studiul variațiilor: căutările tehnicii în raport cu procedeele. Studiul interferențelor: pictura sculptorilor și sculptura pictorilor.

Unealta și mâna. Contactul cu spațiul și materia: tușa. Extinderea acestui termen la toate artele. Materii, unelte și tușe în gravură. Construire și descompunere în arta lui Rembrandt.

IV. FORMELE ÎN GÂNDIRE 70

Identitatea dintre lumea formelor în spațiu și în gândire. Tehnica pe planul gândirii este formală. Cristalizarea. Caracterul original al tehnicii la artist. Tehnica nu este numai viața imaginilor, a amintirilor, a ideilor, a sentimentelor. Ea este spațiu, materie, tușă.

Diversități de structură și de nuanțe. Dominantele și familiile spirituale. Pastişori, virtuoși, vizionari. Intelectualii formeii. Ordinea formelor, ordinea spiritului. Vocație formală și intenție tehnică. Apariția unui om nou.

Viața artiștilor. Banalitatea romanului. Adevăratul secret. Afinitățile electivă. Limitarea doctrinei influențelor.

V. FORMELE ÎN TIMP 85

Măsura și reconstruirea trecutului. Etapele cronologice. Mistica încadrărilor. Concepția monumentală a timpului, concepția plastică a duratei. Inegalitatea ritmurilor. Unde

scurte, unde lungi. Precocitate, actualitate, persistență.

Dublul aspect al problemei formei în timp: dezvoltarea internă și condițiile exterioare. Familiile spirituale și rasele. Națiunile, portretele omului. Dezvoltarea internă și contactele cu exteriorul în istoria artei flamboaiante. Reușitele, cauza stagnării formelor: ritm lent în arta germană, ritm rapid în l'Ile-de-France.

Acțiunea formei asupra mediului. Paradoxul Venetiei. Rembrandt și Olanda. Cazul Van Dyck: portretul devenit model.

Arta nu este cronologie. Critica noțiunii de moment. Momentul spiritual și necesitatea istorică. Momentul operă de artă și momentul gust. Fenomene de ruptură. Noțiunea de eveniment.

Teoria și filosofia artei

viața formelor

Conștiința umană tinde mereu către un limbaj și chiar către un stil. A căpăta conștiință înseamnă a căpăta formă. Chiar în etajele inferioare zonei definirii și inteligibilității, există încă forme, dimensiuni, raporturi. Caracterul specific al spiritului este acela de a se descrie permanent pe sine însuși. Este un desen ce se face și desface mereu, iar activitatea sa, în acest sens, este o activitate artistică. Ca și artistul, el prelucrează natura, folosind datele pe care i le transmite impetuos din interior viața psihică, elaborându-le neîncetat pentru a le transforma în materia sa specifică, spirituală, pentru a le *forma*.

HENRI FOCILLON

Lei 1900

ISBN 973-33-0300-3